Jahrbuch

der

Musikbibliothek Peters

für

1916

Herausgegeben

von

Rudolf Schwartz

Dreiundzwanzigster Jahrgang

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1917

Dieser Nachdruck erfolgt mit Genehmigung des Verlages
C. F. PETERS Frankfurt – London – New York
KRAUS REPRINT LTD.
VADUZ
1965

Printed in Germany

Lessing-Druckerei Wiesbaden

INHALT

Bibliotheksordnung

1.

Die Bibliothek ist — mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage — täglich von 9—12 und 3—6 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Die Besichtigung der Bibliotheksräume, sowie der Bilder und Autographen ist von 11—12 Uhr gestattet.

Während des Monats August bleibt die Bibliothek geschlossen.

2.

Die Benutzung der Lesezimmer ist, soweit der Raum reicht, jedem (Damen wie Herren) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur in den Lesezimmern benutzt werden und sind nach der Benutzung dem Bibliothekar zurückzugeben.

Jahresbericht

Der Besuch der Musikbibliothek Peters hat sich ungefähr auf der Höhe des voraufgegangenen Kriegsjahres gehalten. Er beziffert sich auf 2438 (2543) Personen, von denen 1998 zusammen 5405 (3097 theoretische und 2308 praktische) Werke (gegen 5595 im Vorjahre) verlangten. In die Besuchszahl einbegriffen sind wiederum eine ganze Anzahl von Feldgrauen, die während ihres Urlaubs von der Front in der Beschäftigung mit der Kunst auf der Bibliothek geistige Erholung und Stärkung nach den unsäglichen Strapazen des Krieges suchten. Den Heldentod starb Herr Rechtsanwalt Dr. Richard Allendorff, der schon als junger Student zu den eifrigen Besuchern der Bibliothek gehörte.

Die Bestände vermehrten sich um ca. 150 Bände, ohne die Fortsetzungen. Von den Neuanschaffungen mögen einzeln genannt sein: a) **Handschriften:** 33 Blatt altbyzantinischer Kirchengesänge, davon 27 auf Bombyzin. Bekanntlich Seltenheiten ersten Ranges. Es handelt sich um vier Fragmente von Sticherarien aus dem 13. Jahrhundert, die aus einem Kloster in Thrazien stammen. — Ferner eine gleichzeitige Abschrift von Joh. Seb. Bachs Orgelkonzert in G-dur (B. G. Bd. XXXVIII, S. 149) mit der bezeichnenden Aufschrift: Concerto del Principe Giov: Ernesto Ducca [!] di Sasso-Vinaria, appropriato all' Organo di J. S. Bach. Man sieht also, daß die Zeitgenossen um dies Sachverhältnis wußten, und Bach selbst wird sicherlich keinen Hehl daraus gemacht haben, daß dieses Orgel-Konzert nur das Arrangement eines Violin-Konzertes des Weimarschen Herzogs war. (cf. Sammelbände der I. M. G. VIII, S. 96.) — b) **Drucke:** Buchanan, G., Psalmorum Davidis paraphrasis poetica. [Nebst den Collectanea des Chytræus.] Herborn 1637. Das zweite bisher bekannt gewordene Exemplar dieser Ausgabe. — Rembt, Johann Ernst, Sechs Trios für die Orgel. Dressden und Leipzig 1787. — Bossler, Heinrich, Philipp, Bibliothek der Grazien. August—Dezember. Speier 1789. — Himmel, F. H., Musique champêtre executée à Pyrmont le 14 juillet 1797. — Weber, Carl Maria von, Oberon. Klavierauszug. Erste Originalausgabe vom Komponisten. Mit englischem Text. London, Welsh & Hawes.

Die Neuanschaffungen aus der theoretischen Musikliteratur des Jahres 1916 sind an bekannter Stelle verzeichnet. Von den Erwerbungen aus der jüngsten Musikpraxis sind die wichtigsten a) **Orchester-Partituren:** Strauß, Richard, Ariadne, in der neuen Fassung. Ferner: Reger, Max, Op. 144a/b. Der Einsiedler; Requiem. Graener, Paul, Op. 44. Musik am Abend. Palmgren, Selim, Op. 33. Der Fluß. Mahler, Gustav, Lieder eines fahrenden Gesellen. b) **Klavierauszüge:** d'Albert, Eugen, Die toten Augen. Brandts-Buys, Jan, Die Schneider von Schönau. Korngold, E. W., Violanta; Der Ring des Polykrates. Reznicek, E. N. v., In memoriam. Taubmann, Otto, Kampf und Friede.

Endlich sei noch der Erwerbung eines photographischen Reproduktions-Apparates (Famulus: System Jantsch) gedacht. Der Apparat dient der Bibliothek zur Ergänzung von Defekten ihrer eigenen Bestände, steht aber auch den Benutzern des Lesesaals zum Kopieren von Handschriften und Drucken jeder Art gegen Erstattung der Selbstkosten zur Verfügung. Die Bibliothek glaubte aber noch einen Schritt weiter gehen zu müssen und möchte damit zugleich zur Nachfolge ermuntert haben. Die Musikbibliothek Peters beabsichtigt, ihre Unika mit diesem Apparate zu vervielfältigen, und die Reproduktionen in zwangloser Folge an befreundete Bibliotheken kostenlos abzugeben. Denn so wertvoll auch die Unika an sich sein mögen, daß Drucke bis auf ein einziges Exemplar verloren gehen konnten, bleibt eine Nachlässigkeit der voraufgegangenen Zeiten, der wir uns nicht weiter schuldig machen dürfen. (Vergl. die Ausführungen des Herausgebers im Zentralblatt für Bibliothekswesen, Bd. XXXI, S. 444.) Dasselbe gilt auch für wichtige Handschriften. Auch hier ist ein Schutz unbedingt erforderlich. Als warnendes Beispiel aus neuerer Zeit sei nur an den Untergang des kostbaren Codex cartaceus M. 222 C. 22 erinnert, der bei der Beschießung Straßburgs im August 1870 verbrannte. Und welche unersetzlichen Schätze hat nicht dieser Weltkrieg schon vernichtet! Vorsorge ist also dringend geboten. Die Kosten spielen keine Rolle, sie könnten obendrein durch Austausch oder durch gegenseitige Subskriptionen der Bibliotheken gedeckt werden, wobei natürlich nur die Selbstkosten berechnet werden dürften. Bei den verschiedenen Bibliotheken einzusetzende Kommissionen hätten darüber zu entscheiden, was zu reproduzieren wäre.

Mit Rücksicht darauf, daß das Jahrbuch der Musikbibliothek Peters das einzige musikwissenschaftliche Fachorgan darstellt, das Deutschland und Österreich-Ungarn zurzeit besitzen, wurde mit voller Absicht der streng wissenschaftlichen Spezialforschung ein breiterer Raum als gewöhnlich gewährt. Sobald aber die deutsche Musikwissenschaft ihr eigenes Organ hat, das hoffentlich nicht allzulange mehr auf sich warten läßt — in Wien regt es sich bereits —, soll im Jahrbuch wieder auf die bewährte Essaiform zurückgegriffen werden, ohne daß der Inhalt der Aufsätze darum weniger wissenschaftlich zu sein braucht. Kretzschmars Aufsatz behandelt die von Guido Adler-Wien im vorigen

Jahrbuch angeschnittene Frage vom deutschen Standpunkt aus. Bei der Wichtigkeit der Sache wurden Sonderabzüge davon an die Kreise versandt, die es angeht. Hoffentlich finden die Ausführungen dort die nötige Beachtung, auf die sie ihrer Bedeutung nach Anspruch haben.

Von dem statistischen Teile des Jahrbuchs weisen die beiden Abschnitte: Totenschau und Bibliographie die gleichen Lücken wie im Vorjahre auf. Das feindliche Ausland wurde nicht berücksichtigt. Aber auch von Amerika und Spanien blieben diesmal die Beiträge unsrer langjährigen Mitarbeiter aus. Augenscheinlich aus Zensurgründen. „Opened by censor“ lautet der vielsagende Vermerk auf dem Umschlag der ersten und einzigen Sendung (10. 1. 1916), die von Herrn O. G. Sonneck aus Washington eintraf. Der Briefumschlag wurde der Kriegssammlung der Bibliothek einverleibt, zum dauernden Zeugnis der Willfährigkeit, mit der sich das „freie“ Amerika am Gängelbande Englands führen ließ, zu einer Zeit, wo Deutschland auch um die Freiheit der Meere kämpfte. Merkwürdigerweise wurden aber die wöchentlich erscheinenden offiziellen literarischen Anzeigen (bis auf ein paar Nummern) durchgelassen, so daß die amerikanische Bibliographie trotzdem so gut wie vollständig ist. Noch schlimmer scheint der französische Zensor mit Spanien zu verfahren. Mit Herrn Prof. Pedrell, der seit dem Bestehen des Jahrbuchs in dankenswertester Weise die Anzeigen der musikalischen Neuerscheinungen Spaniens übernommen hat, war überhaupt keine Verbindung herzustellen.

Die Liste der am meisten verlangten Werke zeigt dasselbe erfreuliche Bild wie im Vorjahre: das stark hervortretende Nationalgefühl.

Theoretisch-literarische Werke

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
. . . .	Handbücher der Musiklehre. Herausgegeben von Xav. Scharwenka	41
. . . .	Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Herausgegeben von Hermann Kretzschmar	24
Hofmann, Rich.	Praktische Instrumentationslehre	24
Naumann, Emil	Illustrierte Musikgeschichte (Schmitz)	23
Breithaupt, Rud. M.	Die natürliche Klaviertechnik	22
Kalbeck, Max	Johannes Brahms	21
Nagel, Wilibald	Beethoven und seine Klaviersonaten	20
Helmholtz, H. v.	Die Lehre von den Tonempfindungen	19

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Pazdírek, Franz . .	Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker	19
Dahms, Walter . . .	Schumann	18
Dommer, Arrey v. .	Handbuch der Musikgeschichte (Schering) . . .	18
Praetorius, Michael .	Syntagma musicum	18
Reimann, Heinr. . .	Berühmte Musiker. Lebens- und Charakterbilder	17
Wagner, Richard . .	Gesammelte Schriften und Dichtungen	17
Spitta, Philipp . . .	Johann Sebastian Bach	16
Agricola, Martin . .	Musica instrumentalis deudsch (Publik. ält. prakt. und theor. Musikw., Jahrg. 24.)	15
Kiesewetter, R. G. .	Die Musik der Araber	15
Prandtl, Antonin . .	Die Einfühlung	15
Weber, Max Maria v.	Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild	15
Bekker, Paul	Beethoven	14
Ramann, L.	Franz Liszt. Als Künstler und Mensch	14
Kinsky, Georg . . .	Katalog. Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln	13
Jahn, Otto	W. A. Mozart. Bearbeitet und ergänzt von Hermann Deiters	12
Kapp, Julius	Franz Liszt	12
Krehl, St.	Kontrapunkt	12
Prosniz, Adolf . . .	Compendium der Musikgeschichte	12
Ambros, A. W. . . .	Geschichte der Musik	11
. . . .	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters	11
Kullak, Adolph . . .	Die Ästhetik des Klavierspiels. (Niemann) . . .	11
Moser, Andreas . . .	Joseph Joachim. Ein Lebensbild	11
Niemann, Walter . .	Das Klavierbuch. Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister	11
Reinecke, Carl . . .	Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten	11
Riemann, H.	Handbuch der Musikgeschichte	11
Berlioz, Hector . . .	Instrumentationslehre (Richard Strauß)	10
Jolizza, W. K. v. . .	Das Lied und seine Geschichte	10
Jones, William . . .	Über die Musik der Indier	10
Kruse, Georg Rich. .	Albert Lortzing. Gesammelte Briefe	10
Litzmann, Berthold .	Clara Schumann	10
Louis, Rud. und **Ludwig Thuille** . . .	Harmonielehre	10
Niemann, Walter . .	Die Musik seit Richard Wagner	10
Prosniz, Adolf . . .	Grundriß der allgemeinen Musiklehre	10

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Storck, Karl	Geschichte der Musik	10
Rutz, Ottmar	Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck . .	10
Thayer, Alex. Wheelock	Ludwig van Beethovens Leben (Riemann) . . .	10
Wegeler, F. G. und Ferdinand Ries .	Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven	10

Praktische Werke

Komponist	Titel	Zahl der Entleihungen
. . . .	Denkmäler der Tonkunst in Bayern	53
. . . .	Denkmäler deutscher Tonkunst. I. Folge . . .	48
. . . .	Denkmäler der Tonkunst in Österreich	42
Wagner, Rich. . . .	Siegfried, Partitur	16
Beethoven, Ludw. v.	Fidelio, Partitur	15
Mozart, W. A. . . .	Die Zauberflöte, Partitur	15
. . . .	Einhundertfünfzehn weltliche und einige geistliche Lieder zu 4, 5 und 6 Stimmen (Johann Ott)	14
Wagner, Rich. . . .	Die Walküre, Partitur	14
Wolf, Hugo	Gedichte von Eduard Mörike	14
Weber, C. M. v. . . .	Der Freischütz, Partitur	14
Verdi, G.	Aida, Partitur	12
Weber, C. M. v. . . .	Euryanthe, Partitur	12
Bach, Joh. Seb. . .	Kammermusik, I.—VIII. Band, Gesamt-Ausgabe .	11
Beethoven, Ludw. v.	Op. 55. Symphonie No. 3, Partitur	11
. . . .	Erhart Oeglin's Liederbuch zu vier Stimmen . .	11
Wagner, Rich. . . .	Götterdämmerung, Partitur	11
Brahms, Joh.	Op. 68. Symphonie No. 1, Partitur	10
. . . .	Georg Forster. Der zweite Teil der kurtzweiligen guten frischen teutschen Liedlein	10
Mozart, W. A. . . .	Requiem, Partitur	10
Palestrina, Gio. Pierluigi da	Fünf-, sechs- und achtstimmige Motetten, Gesamt-Ausgabe	10
Schubert, Franz . .	Lieder und Gesänge, Gesamt-Ausgabe	10

Komponist	Titel	Zahl der Entleihungen
Strauß, Rich. . . .	Der Rosenkavalier, Klavier-Auszug	10
Wagner, Rich. . . .	Die Walküre, Klavier-Auszug	10
Weber, C. M. v. . . .	Oberon, Partitur	10
Wolf, Hugo	Der Corregidor, Klavier-Auszug	10

Leipzig, im April 1917.

C. F. Peters. Prof. Dr. Rudolf Schwartz.
Bibliothekar.

Neue Beiträge
zu einer Lehre von den Tonvorstellungen

Von

Hugo Riemann

Typische Bahnen und Sonderphänomene der Tonvorstellung auf rhythmisch-metrischem Gebiete.

Einleitung.

In meinem Aufsatze „Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen" im 21./22. Jahrgange dieses Jahrbuchs habe ich erstmalig die Aufmerksamkeit darauf hingelenkt, welche bedeutsame Rolle das Vorstellen von Tönen und Tonbewegungen für das Musikhören spielt. Ich habe dort der Hoffnung Ausdruck gegeben, daß der Ausbau einer Lehre von den Tonvorstellungen für eine Reihe von Disziplinen ganz neue leitende Gesichtspunkte ergeben werde, von der Elementar-Gesangsmethodik bis hinauf zur musikalischen Ästhetik. Auch heute bin ich zwar noch weit entfernt davon, mir anzumaßen, ich könne den Ausbau der neuen Lehre ausführen, will mich aber doch bemühen, ein paar neue Bausteine zur Grundlegung des Baues herbeizubringen. Immerhin sind wir doch heute schon so weit, daß wir sagen können: ein nicht unerheblicher Teil des allgemein üblichen musikalischen Unterrichtsmaterials dient direkt dem Zwecke, dem angehenden Musiker die Begriffe geläufig zu machen, mit denen das musikalische Vorstellen operiert. Die allgemeine Musiklehre ist doch nichts anderes als eine knappe, möglichst leicht verständliche Darlegung der Elemente der Musik; die Kenntnis der durch dieselbe gelehrten elementaren Dinge: des Baues der Tonleitern, des Wesens der Taktarten, wie ebenso die weiterhin durch die Harmonielehre und den Kontrapunkt vermittelten Aufklärungen über die logischen Beziehungen der Akkorde zu einander, die Gesetze und Verbote der Stimmführung und die in der musikalischen Formenlehre angesammelten Beobachtungen über das Wesen und die Entwickelung der historisch gewordenen, besondere Namen tragenden Formen (Sonate, Fuge, Rondo usw.), die Charakteristik der Tanzstücke usw. setzen methodisch den Musikschüler in Stand, die Anlage musikalischer Kunstwerke

zu begreifen, die Absichten der Komponisten zu verstehen und dieselben streckenweise schon im voraus zu ahnen, so daß nicht fortgesetzt das passive Erleiden der Tonreize das Verständnis vermittelt, sondern mit fortschreitendem Studium an dessen Stelle mehr und mehr ein bestimmtes Erwarten und Erkennen der musikalischen Geschehnisse tritt und die logische Aktivität ein immer mächtigerer Faktor beim Musikhören wird. Aufgabe einer vernünftigen Lehrmethode der Musik ist daher der Nachweis der typischen Bahnen des musikalischen Vorstellens und ergänzend die Aufzeigung der dieselben kreuzenden und beeinflussenden Sonderphänomene von geringerer Häufigkeit und minderer Selbstverständlichkeit, aber darum keineswegs geringerer Wichtigkeit und Wirkungskraft. Wie auf harmonischem Gebiete die mehr und mehr komplizierten Dissonanzbildungen und alle Alterierungen der reinen Funktionen gesteigerte Anforderungen an das Auffassungsvermögen des Hörers stellen, so auf rhythmischem Gebiete die Synkopierungen, Triolenbildungen, Dehnungen und alle Arten von Umdeutungen metrischer Werte. Es gibt da wirklich Dinge in Menge, die erst einmal erklärt und verstanden sein wollen, ehe man erwarten darf, daß ihr unvermutetes Eintreten nicht den Hörer aus dem Geleise wirft. Manches bleibt ja sicher auch noch schwer zu bewältigen, wenn es theoretisch begriffen ist, so z. B. das bewußte Verfolgen des gleichzeitigen Auftretens eines Themas mit seiner Verlängerung oder Verkürzung (oder gar beider) in einer Bach'schen Fuge oder alle Kombinationen mehrerer Themen im gleichzeitigen Vortrage, wie z. B. in Wagners Meistersinger-Vorspiel. Niemand wird aber behaupten wollen, daß ohne die durchgeführte Auffassung solcher Kombinationen dem Komponisten sein Recht geschieht. Tatsächlich ist aber diese Durchführung eine sehr respektable Leistung des Auffassungsvermögens. Was in der Erziehung zu solcher Fähigkeit bis jetzt die Lehrbücher leisten, ist bekanntlich sehr verschiedenwertig.

Neue Gesichtspunkte erfordert auch die Einführung in die Musik älterer Epochen oder fremder Nationen. Mutet uns eine Komposition des 13. oder 16. Jahrhunderts fremdartig an, so kommt das daher, daß in derselben sich vieles unsern Gewöhnungen Widersprechende vorfindet. Die terzlosen Schlußakkorde erscheinen uns leer und kahl, solange wir uns nicht ausführlicher in die Praxis jener Zeit vertieft haben. Die vielen fehlenden Versetzungszeichen sind allerdings nur Widersprüche der Notierungsweise der Zeit gegenüber unserer Praxis. Bei wachsender Bekanntschaft mit dem Stile dieser ferner liegenden Epochen schwindet das Befremdliche immer mehr, und schließlich kommt man dahin, das Fehlen der Sonderbarkeiten als stilwidrig zu empfinden.

Das Studium der Musikgeschichte bietet ganz eigenartige intime Reize, wenn der mit dem Vorstellungsapparate der verschiedenen Epochen ausgerüstete Forscher gelegentlich auf die Vorausnahme von Stileigentümlichkeiten einer folgenden Epoche oder auf Nachklänge einer vorausgegangenen Epoche stößt,

z. B. wenn er um 1700 einem charakteristisch kontrastierenden zweiten Thema oder einer stilvollen Durchführung in einem Sonatensatze begegnet, wie sie erst die Zeit um 1750 allgemeiner einbürgert; oder wenn er um 1450 einen durchimitierten Motettensatz antrifft, wie er erst nach 1475 Gemeingut wird, oder aber wenn er noch im 16. Jahrhundert auf Idiotismen der Schreibweise des 14. Jahrhunderts stößt, wie die Schlußformel



Ähnlich steht es um das Erfassen des Wesens der exotischen Musik. Das Begreifen der Idiotismen des Ungarischen, Nordischen, Russischen usw. Überall aber macht man wieder die gleiche Erfahrung, daß das Besondere, Befremdliche schwindet, sobald man seine immanente Logik begriffen und sich in den Vorstellungskreis eingelebt hat, welcher die Nation oder die Epoche beherrscht. Aber selbst in der Musik unserer Zeit oder der uns nahe liegenden der Wiener Klassiker, gibt es Bildungen in großer Zahl, die nicht als Charakteristika einer andern Epoche oder einer fremden Nationalität definiert werden können, sondern nur als seltenere, minder selbstverständliche gelegentliche Erscheinungen im Rahmen unseres Zeitstiles gewürdigt werden müssen, Bildungen, die man nicht umhin kann, doch als typische anzuerkennen, obgleich sie nicht den allgeläufigen Normaltypen entsprechen. Für solche Ausnahmstypen habe ich wohl gelegentlich den Ausdruck Phänomene gebraucht, z. B. für die Dreitaktordnung Schwer-Leicht-Schwer oder für die gedehnten Schlüsse in Tripeltaktsätzen der Altklassiker (♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥.) NB., Nachschößlinge des alten Traynour der Dufay-Epoche (15. Jahrhundert).

Daß für die Melodieerfindung einer Epoche oder einer Nation die ihr geläufigen Skalentypen eine bestimmende Rolle spielen müssen, ist gewiß selbstverständlich. Mit Recht hat daher schon seit lange die Forschung sich mit der Feststellung der für gewisse Epochen oder uns ferner stehende Nationen charakteristischen Tonleitern beschäftigt und spricht man daher von chinesischen, indischen, arabischen, ungarischen (Zigeuner-) Tonleitern und stellt ferner die hoch entwickelte Skalenlehre der alten Griechen und das System der Kirchentöne des Mittelalters unseren modernen Dur- und Molltonleitern gegenüber, wobei sich ergibt, daß die nationale Eigenart mancher Volksmelodien der Gegenwart, verglichen mit den unseren, ähnliche Unterschiede aufweist und daß z. B. in der skandinavischen (nordischen) oder russischen Volksmelodik sich Eigentümlichkeiten finden, die auf die Kirchentöne oder die griechischen Tonarten hinweisen.

Meine als Heft 1 der „Abhandlungen des Königlich Sächsischen Forschungsinstituts für Musikwissenschaft“ 1916 in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschienene Arbeit „Folkloristische Tonalitätsstudien I: Pentatonik und tetra-

chordale Melodik im schottischen, irischen, walisischen, skandinavischen und spanischen Volksliede und im gregorianischen Gesange“ macht den Versuch, die Fortentwickelung der stufenarmen halbtonlosen Melodiegrundlagen der altchinesischen und keltischen Musik über die auf tetrachordalen Typen beruhenden altgriechischen Tonarten und die mittelalterlichen Kirchentöne zu den modernen Tonarten aufzuzeigen.

Als typische Bahnen der Tonvorstellung auf melodischem Gebiete habe ich dort aufgewiesen:

1. Die halbtonlose Pentatonik, wie sie sich in uralten chinesischen Melodien erhalten hat und mehr oder minder streng auch in schottischen, irischen und walisischen Melodien fortlebt, die auf altkeltische Überlieferungen weisen, aber auch heute bei den Naturvölkern Asiens, Afrikas und Amerikas (Indianer) als eine primitive Stufe der Musikkultur von der vergleichenden Musikforschung (musikalischen Ethnologie) bestätigt wird (**Schema: de. gah. de**).

2. Die durch deren Nachahmung in verschobener Tonlage entstandene ditonische Pentatonik, die sich ebenso wie bei den Ostasiaten (Chinesen, Japanern) auch bei den Griechen der vorklassischen Zeit nachweisen läßt (**Schema: ef... ahc... ef**). Vgl. Handbuch der Musikgeschichte I. 1, S. 47.

3. Die durch Einfügung der Ergänzungstöne (Pien) in die pentatonischen Systeme gefundenen 7 stufigen Oktavskalen, die aber zunächst längere Zeit in zwei gleiche Tetrachorde zerlegt werden, so daß eine tetrachordale Melodik für längere Jahrhunderte eine typische Bahn der Vorstellung bildet (**Schemata: dorisch agfe, phrygisch gfed, lydisch fedc**). Sowohl das altgriechische Tonsystem als das der mittelalterlichen Kirchentöne beruhen auf solchen tetrachordalen Grundlagen.

4. Die Herausbildung unserer modernen Dur- und Molltonarten aus dem System der Kirchentöne auf dem Wege über die von Guido von Arezzo (11. Jahrhundert) geschaffene Solmisation (auf hexachordaler Grundlage: ut re mi fa sol la). Ein akzessorisches Ergebnis dieses Umbildungsprozesses ist die Herausbildung der reinen Mollmelodik mit großer Untersekunde des Grundtones der Skala (ohne Subsemitonium), welche besonders in der skandinavischen Volksmusik sich als typische Bahn der Melodieerfindung festgesetzt hat (**Schema: g/ahcdef**).

5. Die Einführung des Subsemitoniums in die Molltonleiter und damit die Auffindung der sogenannten harmonischen Molltonleiter (mit übermäßiger Sekunde von der 6. zur 7. Stufe) als neue typische Bahn, die eine weitere Komplikation erfahren hat in der sogenannten Zigeunertonleiter, die auch von der 3. zur 4. Stufe den übermäßigen Sekundschritt hat (**Schema absteigend: agis$^{\vee}$f e dis$^{\vee}$c h a oder besser e dis$^{\vee}$c h // a gis$^{\vee}$f e**).

Über die Solmisation und über die Molltonleiter mit übermäßiger Sekunde muß ich hier noch ein paar Ausführungen einschalten, da meine folkloristische Tonalitätsstudie auf beide noch nicht näher eingegangen ist.

Die Solmisation (hexachordale Melodik).

Daß die Solmisation durch Jahrhunderte eine typische Bahn der Tonvorstellung gewesen ist, bedarf keines Nachweises; ist doch die Umständlichkeit, mit der die Mutationen gelehrt und praktisch eingeübt wurden, noch aus den Lehrbüchern bis ins 18. Jahrhundert hinein ersichtlich und drängt sich jedem auf, der auch nur oberflächlich der Musikgeschichte näher tritt. Durch die liebevolle Pflege, welche diese Lehrmethode vom 11. bis zum 17. Jahrhundert erfahren hat, ist dieselbe so nach allen Richtungen hin ausgebaut und lichtvoll gestaltet worden, daß ihre Kenntnis zugleich den Schlüssel für das Verständnis der Tonsysteme anderer Zeiten gibt; denn die Silbennamen der Solmisation (ut re mi fa sol la) sind nichts geringeres als Charakteristiken der einzelnen Stufen der Skala, Symbole für ihre tonalen Funktionen. Die alten Griechen hatten bereits etwas ganz ähnliches erfunden in der von Aristides Quintilian (2. Jahrhundert nach Chr.) überlieferten Benennung der Tonstufen mit den Silbennamen *Tε Tα Tη Tω*. Da ihre Melodik auf tetrachordaler Basis beruhte, brauchten sie nur 4 Silbennamen; die Solmisation Guidos von Arezzo bedeutet also ein Fortschreiten von der tetrachordalen Basis zur hexachordalen, und das die Solmisation beiseite schiebende moderne 7-stufige System nahm seinen Anfang von der Einführung eines 7. Stufennamens. Vergleicht man das griechische Solmisationssystem mit dem Guidos, so fällt sofort auf, daß die Namen *Tη—Tα* stets und überall ebenso den Halbtonschritt bezeichnen wie Guidos Mi—Fa. *Tω* ist der Name der Stufen, die nicht am Halbton teilhaben, *Tε* ist auszeichnende Sonderbenennung der Mese und ihrer Ober- und Unteroktave. Vergl. Sammelb. der Internationalen Musikgesellschaft IX 4 (Juli 1908) die Studie von Ch. Em. Ruelle über die griechische Solmisation und dazu meinen Aufsatz „*Tε Tα Tη Tω* und Noneane“ in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft XIV 9; in letzterer habe ich nachgewiesen, daß die rätselhaften Texte der Memorierformeln der Kirchentöne, die in den Traktaten von Hucbald, Aurelianus Reomensis, Regino von Prüm, Odo und Berno erwähnt werden, offenbar aus den antiken Solmisationsilben herstammen, wie zwei Tabellen in Hucbalds Harmonica Institutio (Gerbert, Script. I S. 112/113) beweisen (trotz aller Verstümmelungen und Verderbungen). Auch Hucbalds sogen. Dasianotierung war eine Art Solmisation, hat sogar zeitweilig und lokal beschränkt zu Stufen-Silbennamen (Pro[tus], De[uterus], Tri[tus], Te[trardus]) geführt (vgl. mein Handbuch der Musikgeschichte I[2] S. 184), also ebenfalls mit tetrachordaler Grundlage und daher nur 4 Stufenzeichen bezw. Stufennamen. Daß in Hucbalds System auch schon die Idee der Mutation keimte, hat G. Jacobsthal sehr ausführlich nachgewiesen in seinem Werke „Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche“ (1897). Vergleicht man die Beobachtungen, welche ich über Anregung zur Transposition des pentatonischen Systems durch

die rhythmische Behandlung der Pientöne gemacht habe (Folkloristische Tonalitätsstudien S. 28 ff.) mit den Verlegungen der Hexachorde durch die Mutation und mit den Umnennungen in der griechischen Solmisation und auch mit den Lagenveränderungen der 4 Dasiazeichen Hucbalds, so wird man mit Staunen inne, daß es überall und immer wieder dieselben Vorstellungsvorgänge sind, welche dabei erkennbar werden, nämlich Vertauschungen von Funktionen der Tonleiterstufen, welche die Bahn der Vorstellung verändern. Speziell in der Solmisationslehre erweitert sich die Bahn des einzelnen Hexachords zur harmonischen Hand mit ihren 7 Lagen gleichgebauter Hexachorde, und weiter zu den Transpositionen der ganzen Hand in der Musica ficta, die bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts (bei Hothby) bis zur Domizilierung des Ut auf fis und auf des führt, d. h. bereits mit Dingen wie den phrygischen Schluß auf ais = Mi bis hart an die Grenzen unseres heutigen Tonsystems (vergl. meine Studie „Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 14. bis 15. Jahrhunderts“ (1907). Lange hat die ungenügende Beachtung des Wesens der Musica ficta den Blick der Historiker getrübt und zu ganz schiefen Vorstellungen von der harmonischen Beschaffenheit der Musik des ausgehenden Mittelalters geführt. Mit Nachdruck nehme ich deshalb meine Ausführungen über dieses Kapitel Musikgeschichte als einen wichtigen Beitrag zur Lehre von den Tonvorstellungen in Anspruch. Heißt doch ‚Musica ficta‘ nichts geringeres als „eingebildete“, „vorgestellte“ Musik, d. h. Übertragung von Vorstellungen aus einem einfachen zentralen Gebiete auf entlegenere Gebiete, wo die Komplikationen sich potenzieren. Ich hoffe, daß es mir gelungen ist, verständlich zu machen, welchen gewaltigen Einfluß die Solmisation auf die schließliche Herausbildung unseres modernen Tonsystems mit seinen fast unbegrenzten Möglichkeiten der Modulation gehabt hat. Daß die Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie und ihren Umdeutungen in der Modulation, wie ich sie in meinen Harmonielehrbüchern entwickelt habe, nichts anderes ist, als eine zeitgemäße Umgestaltung der Mutationslehre und letzten Endes der Umdeutung der Skalenstufen bis zurück in die strenge Pentatonik, brauche ich wohl nicht mehr weiter zu begründen. So liegt denn die historische Entwickelung der typischen Bahnen der Vorstellung auf melodischem Gebiete, denke ich, wenigstens in ihren Hauptzügen übersichtlich vor uns.

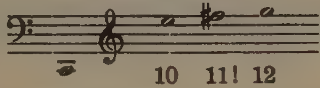
Die übermäßige Sekunde in der Molltonleiter.

Das skandinavische Volkslied meidet die übermäßige Sekunde in der Mollmelodik, liebt vielmehr die wechselnde Einführung der großen Untersekunde und des Subsemitoniums des Molltonartgrundtons. Als typische Bahn der Melodieführung finden wir dagegen das absteigende Tetrachord mit übermäßiger Sekunde (a gis$^{\vee}$f e) in Melodien des Orients. Pierre Aubry nennt dasselbe in der Einleitung zu G. Bojadjan’s kleiner Sammlung von (nur 10) ‚Chants populaires Arméniens‘ (Paris 1912, mit Klavierbegleitung von A. Séryeux)

„Chromatisme Oriental“. Dieser Name ist zu beanstanden, da Chromatik mindestens 2 Halbtöne in unmittelbarer Folge voraussetzt, hier aber zwei durch eine übermäßige Sekunde voneinander getrennte Halbtöne vorliegen:

a gis^{V}f e, e dis^{V}c h

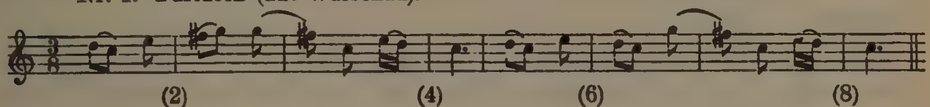
Dieses seltsame melodische Schema beschränkt sich aber nicht auf die Lage vom Tonart-Grundtone abwärts (a gis^{V}f e in A moll), sondern tritt auch häufig von der Tonartquinte (I der Molltonika) abwärts (e dis^{V}c h in A moll) auf. Die Erklärung des dis in A moll ist nicht ganz leicht, erfordert jedenfalls den Umweg über die lydische Quarte der Durtonleiter, die in polnischen und lithauischen Melodien nicht selten anzutreffen ist (auch in Chopinschen Mazurken, die der Volksmusik abgelauscht sind). Vielleicht wurzelt dieser seltsame Ton in dem Tone 11 der Naturskala:



der bekanntlich für C ein etwas zu tiefes fis^2 ist. Ein kurzes charakteristisches Belegbeispiel entnehme ich der großen Sammlung slavischer Volkslieder von Ludvik Kuba (Pardubitz 1889/93, 8 Teile), nämlich Nr. 63 des 4. Teils (polnische Lieder), das sich übereinstimmend auch in Oskar Kolbergs Sammlung polnischer Lieder als Nr. 239 des ersten Bandes (1857) findet:

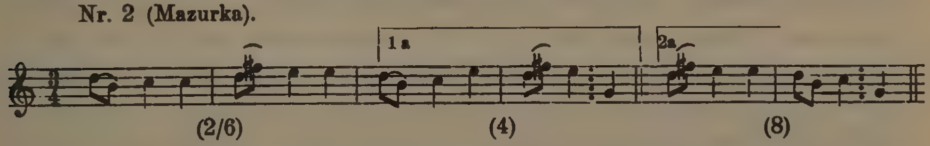
Kuba I, 4, Nr. 63, Kolberg I, 239.

Nr. 1. Pastuček (aus Warschau).



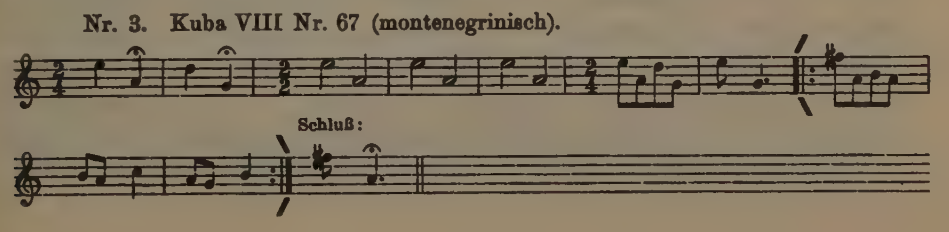
Man wird dieses fis^2 in C dur sofort verstehen und in der Vorstellung bewältigen, wenn man es als Nebennote von g^2 auffaßt. Ein zweites Beispiel

Nr. 2 (Mazurka).



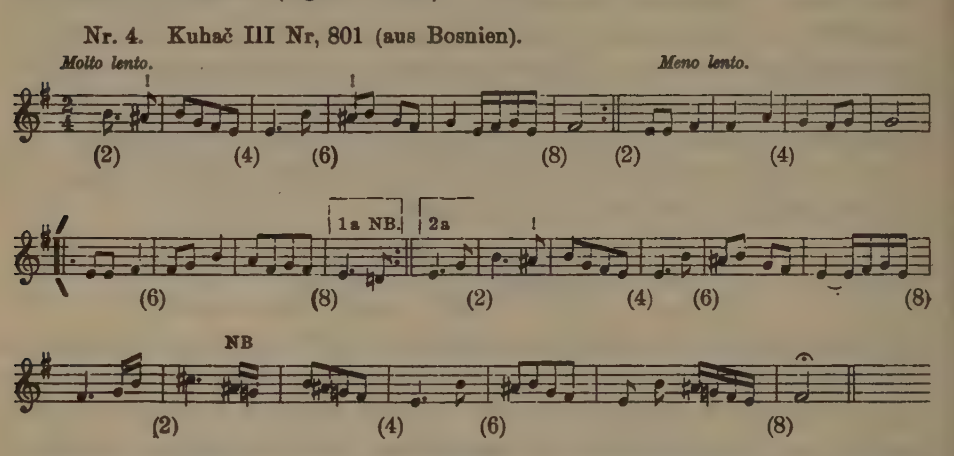
entnehme ich der Sammlung Kolbergs (Nr. 257, Mazurka aus Warschau). Hier ist das fis viel weniger auffallend, weil die ganze Melodie zur Not als G dur gehört werden kann, was aber nach meiner Meinung nicht richtig ist. Als dorische Sexte in A moll entpuppt sich ein solches fis in Nr. 67 des 8. Heftes bei Kuba (aus Montenegro):

Nr. 3. Kuba VIII Nr. 67 (montenegrinisch).



Den abwärtsschließenden großen Sexten-Schritt fis^2—a^1 vermittelt man dem Verständnis durch ein dem a^1 vorschlagendes a^2. Das Subsemitonium der Molltonart-Quinte (I der Molltonika) tritt zunächst ohne die Nachbarschaft der übermäßigen Sekunde, dann aber doch auch neben ihr auf in No. 801 aus Bosnien) des 3. Bandes von Franz Xaver Kuhačs Sammlung Südslavischer Volkslieder (Agram 1880).

Nr. 4. Kuhač III Nr, 801 (aus Bosnien).

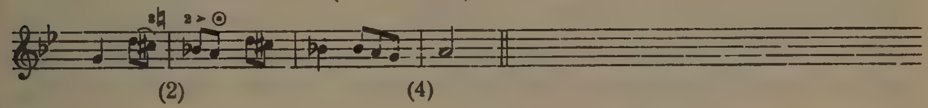


Das ais in Emoll ist wohl zu erklären als Analogiebildung der lydischen Quarte der Durtonart im Rahmen der Mollskala; direkt von der Pentatonik aus ist es schlechterdings nicht verständlich, da es ja da chromatische Veränderung des Zentraltones a selbst wäre. Nimmt man dagegen das Kleinterzzentrum e . fis . g an (*δεύτερα*), so erscheint ais als 3♮ des Zentraltons fis, als ein Pien-Ton, der das Zentrum auf h cis d zu verlegen anregt. Diesen Übertritt nach H moll macht zwar das Beispiel nicht; doch ist besonders in der Schlußzeile das durch ais und cis umschriebene h in der Tat ein starker Konkurrent des Grundtones e, der aber nichtsdestoweniger gleich darauf den Vordersatz schließt. Auch hier muß also wieder wie bei dem fis in C dur die Hilfsvorstellung des Leittons als Ziernote herangezogen werden. Um glatt über die übermäßige Sekunde hinüberzukommen, ist diese Hilfsvorstellung direkt unerläßlich, d. h. h ais^{v}g fis e muß vorgestellt werden als h g fis e mit Verzierung des h durch den nachschlagenden Leitton ais.

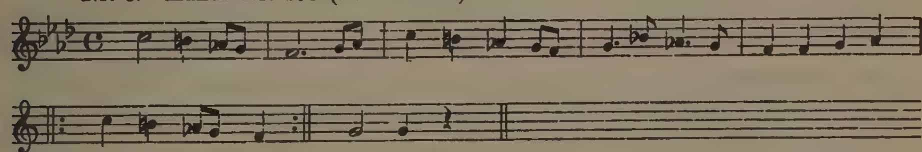
Die Frage, ob diese etwas kläglich-weinerliche melodische Manier in der altgriechischen Musik wurzelt oder aber ein slavischer Idiotismus ist, wage ich nicht zu entscheiden. Unentbehrlich scheint mir aber die Bezugnahme auf die ditonische Pentatonik (*δεύτερα ἀρχαϊκά* der Griechen). Zu betonen ist übrigens, daß das Tetrachord mit übermäßiger Sekunde viel häufiger vom Grundtone abwärts als unter der Tonart-Quinte auftritt, daher der Leitton wohl dort zuerst gefunden sein dürfte (als III$^{<}$ des Kleinterzzentrums). Charakteristische Belegbeispiele finden sich außer in den armenischen Liedern der kleinen Sammlung Aubry-Bojadjan in der Sammlung griechischer Volks-

lieder, die 1905 Georgios Pachtikos in Athen herausgegeben hat (Nr. 1—34 aus Kappadozien, 35—49 aus Pontus, 50—135 aus Bithynien, 136—170 aus Thrazien, 171—208 aus Mazedonien, 209—230 aus Epirus und Albanien, 231—240 aus Hellas und Kreta, 241—260 von den aegäischen Inseln, Zypern und Propontis). Doch enthalten auch die schon zitierten großen Sammlungen von Ludvik Kuba (Slavische Volkslieder) und Franz Xaver Kuhač (Südslavische Volkslieder) viele Beispiele. Ich greife ein paar beliebige heraus, in denen die übermäßige Sekunde unter der Quinte der Molltonleiter auftritt, also die Verwandtschaft der Wirkung mit der lydischen Quarte sich bemerklich macht.

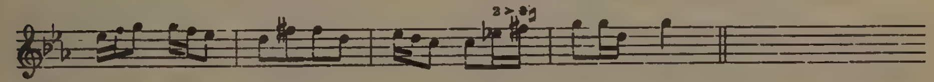
Nr. 5. Kuhač Nr. 454 (aus Bosnien).



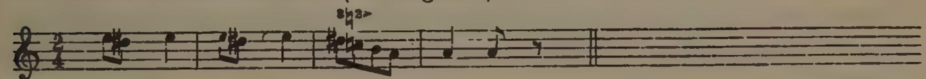
Nr. 6. Kuhač Nr. 606 (aus Serbien).



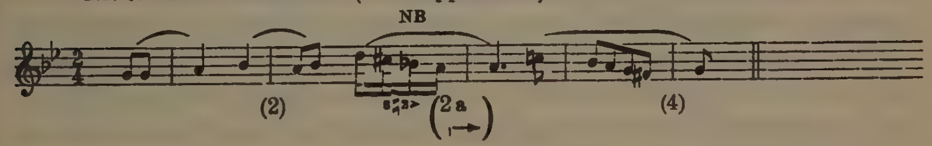
Nr. 7. Kuba VI Nr. 92 (Kleinrussisch). Ciganoška (Zigeunerlied).



Nr. 8. Kuhač Nr. 1418 (aus Bugarska).

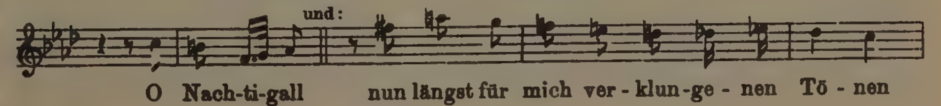


Nr. 9. Pachtikos Nr. 11 (aus Kappadozien).



Auch kann ich mir nicht versagen, hier auf Brahms' Lied Op. 97 No. 1 (Nachtigall) hinzuweisen, das ganz offenbar unter dem Einflusse dieser orientalischen Melodik steht.

Nr. 10. Joh. Brahms Op. 97 Nr. 1. (Nachtigall).



Der Gleichgang des Taktes und der symmetrische Periodenbau.

Ebenso wie für die melodisch-harmonischen Beziehungen der Töne gibt es auch für ihre rhythmisch-metrische Ordnung typische Bahnen, deren Einhaltung die schnelle und mühelose Auffassung der musikalischen Geschehnisse verbürgt, deren Verlassen mehr oder weniger den Hörer in Gefahr bringt, aus dem Geleise geworfen zu werden. Solche Bahnen sind erstens der Gleichgang des Taktes und zweitens der symmetrische Aufbau der Perioden.

Die Stellung im Takt ist für die harmonische Deutung der Töne einer Melodie vielfach erst entscheidend und orientierend, und gewisse Begriffe der Harmonik wie Schluß, Halbschluß, Trugschluß sind an gewisse Momente im Verlauf des Periodenbaues gebunden, kommen entweder erst durch die richtige Deutung des Aufbaues zustande oder geben ihrerseits erst den Schlüssel für das Verständnis des Aufbaues. Denn auch der Periodenbau hat nicht unumgänglich immer dieselbe Art des Verlaufs, kann vielmehr durch die mannigfaltigsten Durchbrechungen der schlichten Symmetrie verändert werden. Jedes Mißverstehen der Absicht des Komponisten, d. h. jedes Mißdeuten der Bahnen, in denen seine Vorstellung sich bewegt, zerstört aber natürlich etwas von deren immanenter Logik und entstellt mehr oder weniger das Kunstgebilde. Darum ist es unerläßlich, das musikalische Vorstellen ebenso für das Verstehen der rhythmischen typischen Bahnen und Sonderphänomene zu schulen wie für die melodischen Typen.

Was zunächst den Takt angeht, so ist dessen Wesen kurz umschrieben mit dem stetigen Wechsel leichter und schwerer Zeiteinheiten. Unsere heutige Notenschrift macht diese Unterscheidung leicht kenntlich durch den vor die schwere Zeit gestellten Taktstrich. Der auf den Anfang des Taktes fallende Zeitwert ist der schwere, der wichtigere, dem wir jederzeit geneigt sind, selbständige harmonische Bedeutung beizumessen. Dieser schwere Zeitwert wird gewöhnlich auch im Vortrage durch stärkere Betonung (Akzent) und längere Dauer ausgezeichnet. Der leichte Zeitwert, der demselben folgt und mit ihm zusammen einen Takt füllt, also z. B. im Zweivierteltakt das zweite Viertel, ist aber im allgemeinen, im Prinzip, nicht etwas an das erste Angehängtes und mit ihm sich zur höheren Einheit des Taktmotivs Ergänzendes, sondern vielmehr etwas zur nächsten schweren Zeit Hinüberführendes. Nicht die Bildung $^2/_4$ | ♩ ♩ sondern vielmehr $^2/_4$ ♩ | ♩ ist die normale Urform des Taktmotivs, der metrische Fuß; also ist eigentlich musikalisch die zweite Zeit im Takt die erste im Taktmotiv und die sogenannte „eins" im Takt ist im Motiv die dasselbe abschließende zweite, folgende, antwortende. Das Schwergewicht kommt gerade dadurch zustande, daß einem ersten, einer Aufstellung, ein zweites, antwortendes gegenübertritt. Eine Erkenntnis, die zuerst J. J. de Momigny in seinem „Traité complet d'harmonie et de composition musicale d'après une théorie neuve" (Paris 1806, 3 Bände) bestimmt formuliert hat. Die Gegen-

überstellung von Aufstellung (Proposta) und Antwort (Risposta) ist tatsächlich das Principium agens aller musikalischen Formgebung. Sie wiederholt sich zunächst in der Gegenüberstellung eines leichten ersten und eines schweren zweiten Taktes, wodurch die größere Einheit der *Zweitaktgruppe* ihren Abschluß findet, und weiter in der Beantwortung einer leichten Zweitaktgruppe durch eine schwerere, was dem viertaktigen *Halbsatze* die Entstehung gibt, und endlich in der Gegenüberstellung zweier viertaktigen Halbsätze als Vordersatz und Nachsatz in der *achttaktigen Periode*:

(2) (4) (6) (8)

$\frac{2}{4}$ ♩|♩' ♩|♩'' ♩|♩' ♩|♩''' ♩|♩' ♩|♩'' ♩|♩' ♩|♩''' = 8 Takte

= 4 Zweitaktgruppen

= 2 Halbsätze

Vordersatz Nachsatz

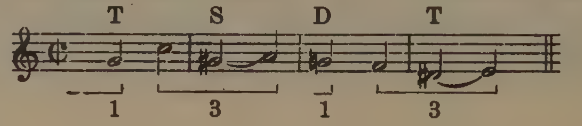
Der spezielle Träger des Schwergewichts ist in allen Potenzen der abschließende schwerste Zeitwert, also in der Zweitaktgruppe die schwere Zeit des schweren (zweiten) Taktes, im Halbsatze die schwere Zeit des die zweite Zweitaktgruppe abschließenden vierten Taktes, im Satze die schwere Zeit des die vierte Zweitaktgruppe und den Nachsatz abschließenden achten Taktes. Das Viertel zu Anfang des achten Taktes ist also schwer: 1. als antwortende Zeit im achten Taktmotiv, 2. als Schlußträger der vierten Zweitaktgruppe und 3. als Schlußträger des zweiten Halbsatzes.

Neben den *geraden Takt* tritt als eine bloße Nebenform, nicht aber eigentlich als etwas prinzipiell Verschiedenes oder Gegensätzliches, der *ungerade* (Tripeltakt), den man sich zunächst als einen zweizähligen Takt mit starker Hervorhebung der schweren Zeit durch Verlängerung zu denken hat, wie nach Aussage August *Boeckhs* (De metris Pindari S. 39) bereits Johann Friedrich *Fasch* (1688—1758) bestimmt erkannt und ausgesprochen hat, der als alleiniges letztes Prinzip des Rhythmus die Unterscheidung von Hebung und Senkung (des Fußes) anerkannte und für den geraden und ungeraden Takt eine prinzipielle Gegensätzlichkeit bestimmt in Abrede stellte (ac ne parem quidem et imparem numerum re vera differre).

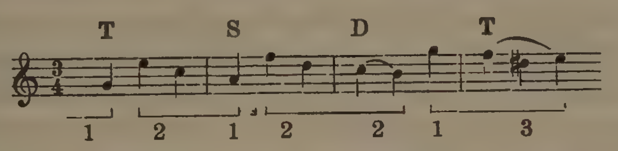
Dupeltakt und Tripeltakt stehen einander also keineswegs so gegensätzlich gegenüber, wie in der Harmonie die Tongeschlechter Dur und Moll, und es ist müßig und irreführend, solche Parallelen zu ziehen. Daß der Tripeltakt nur eine Variante des Dupeltaktes ist, geht schon daraus hervor, daß er die Bewegung in zwei ungleichen Zeiten der in drei gleichen Zeiten entschieden vorzieht. Der Rhythmus $^3/_4$ ♩| 𝅗𝅥' ♩| 𝅗𝅥 ist für die Auffassung bequemer und erscheint schlichter als der mit Auflösung der Länge in zwei Kürzen (♩|♩ ♩' ♩|♩ ♩). Eine andere Art, den Aufbau größerer Bildungen abzuleiten, in welcher die Dreiteiligkeit ebenso dominierte wie in dem auf-

gewiesenen symmetrischen Aufbau die Zweiteiligkeit, scheint unmöglich. Daß Aristoxenos den Versuch gemacht hat, dergleichen zu entwickeln, steht zwar fest, aber seine rhythmischen Reihen von 3×3 und 5×5 Zeiteinheiten sind Theorie geblieben.

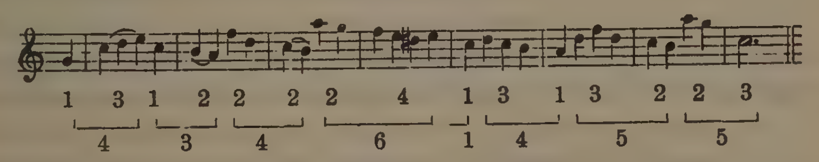
Wir können daher zunächst nur konstatieren, daß die achttaktige Periode sich ebenso ungezwungen aus Takten der Form $^3/_4$ ♩ | 𝅗𝅥 wie aus solchen der Form $^2/_4$ ♩ | ♩ aufbaut und daß in solchen Perioden im Dreivierteltakt nichts sich ändert an dem Verhältnis der leichten und schweren Takte und Taktgruppen. Die durch Spaltung der langen Zeit des Tripeltaktes in zwei gleiche Zeiten entstehenden neuen Möglichkeiten der Motivbildung stehen durchaus nur in Parallele mit den Bildungen, die aus dem geraden Takt durch Spaltung der ersten oder auch der zweiten Zeit im Takt sich ergeben. Vorerst ist noch festzustellen, daß sowohl der gerade als der ungerade Takt beliebig mit längeren oder kürzeren Noten geschrieben werden können, ohne daß das irgendwie einen prinzipiellen Unterschied bedeutet. Statt $^2/_4$ kann $^2/_2$, ja $^2/_8$ oder $^6/_8$ (2 ♩.), $^6/_4$ (2 𝅗𝅥.), $^6/_{16}$ (2 ♪.) geschrieben werden und statt $^3/_4$ ebensogut $^3/_2$, $^3/_8$, $^9/_8$ (3 ♩.), $^9/_4$ (3 𝅗𝅥.), $^9/_{16}$ (3 ♪.), was zwar das Notenbild stark verändert und neue ästhetische Werte gibt (lebhaftere Bewegung der längeren Noten, Hemmung des Laufes der kürzeren Noten), aber doch nicht eigentlich prinzipiell neue Rhythmen bringt. Wenn die sogenannten zusammengesetzten Taktarten so langsames Tempo haben, daß sie nicht durch Annahme längerer Werte als Zählzeiten sich in einfachen Dupel- oder Tripeltakt verwandeln lassen, so sind diese Takte eben nur als Takte notierte Zweitaktgruppen, z. B. $^6/_4$ Takt, wo nach Vierteln gezählt wird, Zusammenordnungen von je zwei Takten $^3/_4$ in ein Taktfach, also eigentlich unechte Takte, wie umgekehrt auch viele einfache Taktarten in so schnellem Tempo auftreten, daß der einzelne $^2/_4$ oder $^3/_4$ bezw. $^3/_8$ Takt nur eine einzige Zählzeit enthält und daher erst zwei oder drei solche Takte einen wirklichen Dupeltakt oder Tripeltakt bilden (so besonders in Beethovens Scherzi). Ich subsumiere also alle diese unechten Taktarten durchaus dem oben aufgewiesenen Schema des regulären achttaktigen Periodenbaues, nur daß bereits vier Takte langsamer Sechsviertel oder Vierviertel und andererseits erst 16 Takte oder gar 18 Takte schneller Dreiviertel oder Dreiachtel eine wirkliche achttaktige Periode ergeben. Nur bezüglich der Begrenzung der Taktmotive ergeben die Taktarten, die mehr als zwei Tongebungen in jedem Takte bringen, Anlaß zu einigen Bemerkungen. Wo nur zwei Zeitwerte unterschieden sind, ist der erste im Takt stets der schwerere und als solcher das natürliche Ende, der Abschluß des Taktmotivs, sofern nicht etwa seine Dissonanz erst noch eine Auflösung erfordert, d. h. eine weibliche Endung bedingt, z. B.



Hier wäre es ein großer Fehler, etwa eine Folge gleich gebildeter Taktmotive zu verstehen (𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ; 2 2). Diese volltaktige Leseweise ist es ja, gegen was sich die gesamte Phrasierungsbewegung richtet. Trotz des Gleichgangs des Taktes haben wir also hier vielmehr wechselnd Taktmotive von nur einer und solche von drei Halben vor uns. Im Dreivierteltakt mit drei Tongebungen (Auflösung der Halben in zwei Viertel) ergibt sich noch eine weitere neue Möglichkeit der Bestimmung der Motivgrenzen:



Hier ist das erste Taktmotiv nur durch seine schwere Note (g) vertreten, das zweite umfaßt zwei Viertel Auftakt und endet wieder mit der schweren Zeit. Das dritte hat zwei Viertel Auftakt aber auch zwei Viertel Endung, da c Vorhalt vor h ist. Das vierte reicht aber sogar mit seiner weiblichen Endung bis zum dritten Viertel des Taktes, da dieses erst die Auflösung der beiden dissonanten Noten f und dis (4 und 2< im C dur-Akkord) bringt. Trotz des Gleichganges des Dreivierteltaktes in lauter Viertelnoten haben wir also hier eine stetige Veränderung der Form der Taktmotive. Im Viervierteltakt ($^2/_2$ in Vierteln) oder Vierachteltakt ($^2/_4$ in Achteln) wächst abermals die Zahl der Möglichkeiten der Motivbegrenzung:



Ich kann natürlich nicht hier alle die Möglichkeiten durchgehen, die sich für die Motivbildung ergeben, wenn eine oder mehrere Zählzeiten der einfachen Taktarten in je zwei oder drei kleinere Werte gespalten werden, verweise vielmehr auf meine „Musikalische Dynamik und Agogik“ (1884) und das „System der musikalischen Rhythmik und Metrik“ (1903), welche beide dieselben breit darlegen. Es ist aber von Wichtigkeit, sich bestimmt zu Bewußtsein zu bringen, daß die ein Tonstück beginnende Form des Taktmotivs keinerlei Gewähr dafür bietet, daß sich dieselbe Form durch eine längere Reihe von Takten gleichmäßig fortsetzt, daß also ein Gleichgang des Taktes in diesem Sinne überhaupt nicht existiert, vielmehr die Führung der Harmonie, Dissonanzbildungen und -Lösungen, Ecken und Sprünge in der Melodie, Tonrepetitionen usw. eine schier unerschöpfliche Mannigfaltigkeit trotz gleichbleibender Taktart in die motivische Gestaltung bringen. Alle diese Geschehnisse sind möglich und ereignen sich ohne Störung der Bahn

des rhythmischen Verlaufs im Großen, den ich oben als den schlichten normalen aufgezeigt habe: die fortgesetzte Gegenüberstellung von Aufstellung und Antwort (proposta und risposta).

Die Ordnung Schwer-Leicht-Schwer (Tripeltakt und dreitaktige Gliederung).

Eine andere typische Bahn des rhythmisch-metrischen Aufbaues sind wir erst da gezwungen anzuerkennen, wo dieses Grundprinzip der Symmetrie zwischen Aufstellung und Antwort, diese fortgesetzte Potenzierung der Zweiteiligkeit verleugnet wird. Daß eine solche Abweichung überhaupt möglich ist, daß es außer dem 2×2×2, auch noch eine andere Bahn des rhythmischen Verlaufs, der Ordnung des Taktgewichts, der metrischen Qualität, geben kann, ist keineswegs dem Gemeinbewußtsein der Musiker geläufig. Zwar haben schon Josef Riepel (De rhythmopœia, 1752) und H. Chr. Koch (Anleitung zur Komposition, 1782—93, 3 Bände), die beiden bedeutendsten Rhythmiker des 18. Jahrhunderts, erkannt, daß neben Melodiegliedern von zwei und vier Takten auch oft genug solche von drei oder fünf Takten vorkommen, und besonders Koch hat auch bereits den Versuch gemacht, prinzipielle Erklärungen beizubringen, wie solche anormale Zahlen von Takten für Melodieteile möglich werden können. Daß er damit einen bedeutenden Schritt weiter gekommen ist, als ein halbes Jahrhundert später Ad. Bernh. Marx („Die Lehre von der musikalischen Komposition“, 1837—47, 4 Bände), sei nachdrücklich betont. Marx hat die symmetrisch als 2×2×2 aufgebaute Periode eigentlich zuerst als allgemeine Norm kodifiziert und ist über dieselbe nicht hinausgekommen; was sich ihr nicht fügen wollte, stellte er als „Gang“, ohne Versuch einer näheren Begründung, als Anomalie neben „Satz“ und „Periode“. Koch hat aber sogar bereits die Möglichkeit der Umdeutung eines schweren Takts zu einem leichten begriffen, schreibt den Taktstrichen Taktzahlen unter, und wir begegnen bei ihm Dingen wie (4=5) oder (8=1) unterm Taktstrich, d. h. Umdeutungen des Schlußtaktes eines Halbsatzes oder Satzes zum Anfangstakte eines neuen Halbsatzes oder Satzes. Doch ist auch Koch nicht bis zur Aufdeckung eines neuen Prinzips für den Aufbau längerer Strecken vorgedrungen, hat auch er die Möglichkeit einer anderen typischen Bahn für den rhythmischen Verlauf im großen nicht erkannt. Der „Ritmo di 3 battute“, wie er z. B. im Scherzo von Beethovens IX. Symphonie angezeigt für eine längere Strecke den „Ritmo di quattro battute“ ablöst, ist in der älteren Theorie durchaus nur ein Phänomen, das die normale Bahn stört, etwa wie die Triolenbildung im rhythmischen Detail des Einzeltaktes (Triolenbildung von Takten). Auch ich habe in meinen Arbeiten über Rhythmik die Dreitaktigkeit nur als eine zeitweise Unterbrechung, Störung der zweitaktigen Ordnung dargestellt und versucht, mir aufgestoßene Fälle dreitaktiger Gliederung

zu erklären durch Wiederholung eines schweren Taktes (1—2, 2a) oder durch Elision eines leichten Taktes (2. 3—4, 6. 7—8, Ordnung Schwer-Leicht-Schwer) und nur selten durch Einschaltung zweier leichten Takte zwischen zwei schweren (Takt-Triole, z. B. 1—2, Triole für 3—4). Wenn ich das heute nicht mehr für ausreichend halte, so muß ich zur Motivierung meiner veränderten Auffassung anführen, daß das Studium von Volksliedersammlungen mich überzeugt hat, daß die Ordnung Schwer-Leicht-Schwer als etwas Primäres, prinzipiell Bedeutsames anerkannt werden muß, daß sie neben der Zweigliedrigkeit von Aufstellung und Antwort als eine selbständige typische Bahn der Tonvorstellung auf rhythmischem Gebiete zu gelten hat. Die Beobachtung, daß A-B-A, d. h. Hauptsatz-Seitensatz-Hauptsatz oder Aufstellung, Wegwendung und Wiederkehr das Prinzip aller musikalischen Formgebung im großen ist, von der einfachen Liedform bis zur Sonatenform und zur Satzordnung zyklischer Werke, und daß dieses A-B-A schließlich auf die Hegelsche Dialektik der Begriffe hinausläuft, leitet zu der Erkenntnis, daß das Schwer-Leicht-Schwer vielleicht sogar eine noch einfachere, noch leichter verständliche Ordnung der Gewichtsverhältnisse der Töne ist als das fortgesetzte Wechseln Leicht-Schwer. Mag man diesen Hinweis als eine Erklärung hinnehmen oder nicht, es steht ganz außer Zweifel, daß diese Ordnung ebenso wie die andere bisher allein als normale Bahn betrachtete in der musikalischen Erfindung in mehrfacher Potenzierung eine Rolle spielt, daher als ein Prinzip anerkannt werden muß, das unsere Tonvorstellung sicher leitet in Fällen, wo jenes andere versagt. Sigmund Noskowski macht in der Einleitung seiner mit Baudouin de Courtenay 1900 in Krakau herausgegebenen Sammlung von fast 1800 Littauischen Volksliedern, die die Brüder Juszkiewicz und Oskar Kolberg vorbereitet hatten, darauf aufmerksam, wie viele dieser Lieder die Gliederung in je drei Dreiachteltakte zeigen, so daß man sie im Neunachteltakt notieren könnte. Er meint, das sei doch etwas sehr Merkwürdiges und Seltenes für den Volksgesang. Diese Meinung Noskowskis ist irrig; besonders slawische, aber auch anderweite Volkslieder erweisen die Gliederung in drei und drei einfache Tripeltakte mit Schlußwirkung auf dem dritten derselben als etwas durchaus Häufiges und Gewöhnliches. Aber nicht nur als Neunachteltakt mit Schwergewicht auf dem dritten ♩. (Schlußwirkung, welche die Versbildung erweist und oft genug durch Reime ausdrücklich bestätigt), sondern auch als $^3/_2$-Takt mit Schluß auf der dritten Halben und als $^3/_4$-Takt mit Schluß auf dem dritten Viertel, ja als $^3/_8$-Takt mit schwerem dritten Achtel tritt dieses Schwer-Leicht-Schwer im Volksliede auf. Wir wollen diese uneigentlichen Tripeltakte Pseudo-Tripeltakt nennen ($\psi\,^3/_4$, $\psi\,^3/_2$, $\psi\,^9/_8$ usw.). Es handelt sich dabei durchaus um Bildungen, die nicht etwa durch Verschiebung der Taktstriche in normale verwandelt werden können, da sie jederzeit zwanglos wechseln mit wirklichem Tripeltakt (mit auf den Taktanfängen liegenden Schlußwirkungen), sondern vielmehr um hypertrophische Bildungen, Überbietungen des

Gewichts der Anfangszeit des Taktes durch Anschlußmotive. S. 298 ff. meines „Systems der musikalischen Rhythmik und Metrik“ habe ich eine Anzahl derartiger Beispiele aus der klassischen Literatur zusammengetragen (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven), aber auch darauf hingewiesen, daß der Pseudo-Tripeltakt schon im 16. Jahrhundert instrumental vorkommt (in Pierre Phalèses „Recueil de danseries“, Antwerpen 1583). Welche Rolle die Gewichtsüberbietung im Takt in der slawischen Volksmusik spielt, lehrt die Erkenntnis, daß das Wesen des ‚alla Polacca‘ gerade auf ihr beruht. Die älteste mir bekannte Sammlung böhmischer Volkslieder, die von Karl Barta 1825 in Prag herausgegebene (Ceské národnj pjsni, 300 Lieder mit tschechischem, 50 mit deutschem Text [Dialekt] und 50 Tänze ohne Text) zeigt in Nr. 190 ein Beispiel des ψ-Tripeltakts, zum mindesten des Wechsels zwischen realem $^3/_8$-Takt und ψ-$^3/_8$, da Takt 2 und 6 der ersten Periode und Takt 6 der zweiten Periode auf das dritte Achtel im Takt Reime bringen, welche der Zeit Schwergewicht geben (Beilage A, Nr. 1). Diese Reimstellen belegen die kleinste vorkommende Art des Schwer-Leicht-Schwer als Dreiachteltakt mit schwerem dritten Achtel (– ◡ : –). Nr. 217 derselben Sammlung zeigt ganz dieselbe Art Bildung im Dreivierteltakt im zweiten und vierten Takt der ersten und zweiten Periode (Beilage A, Nr. 2), außerdem aber in beiden Nachsätzen die Taktordnung Schwer-Leicht-Schwer, so daß den viertaktigen Vordersätzen dreitaktige Nachsätze antworten. Beide Perioden sind daher siebentaktig. Man wird zugeben, daß diese Asymmetrie durch das Umsetzen aus dem Zweitakt-Rhythmus in den Dreitakt-Rhythmus fast unmerklich gemacht ist, jedenfalls bequem aufgefaßt wird. Es scheint aber, daß die Gewichtsüberbietungen in den schweren Takten der Vordersätze ihr Teil dazu beitragen, das Umschlagen der Nachsätze in die Dreitakt-Ordnung zu erleichtern, daß sie sozusagen die Empfänglichkeit für solche Umdeutung vorbereiten.

Fünf- und siebentaktige Melodiegliederung.

Eine sehr häufige Form des Wechsels zweitaktiger und dreitaktiger Ordnung ist, daß nach einer Zweitaktgruppe antwortend eine Dreitaktgruppe der Ordnung Schwer-Leicht-Schwer folgt, also dem 2. oder 6. Takte als Abschluß der Gruppe 1—2 bezw. 5—6 ein zweiter 2. oder 6. Takt folgt, aber nicht als bestätigende Wiederholung (Anhang), sondern vielmehr als vorwärts weisende neue Aufstellung, abermalige Aufstützung, als Sprungbrett für den folgenden Abschluß. Wir wollen solche vorwärts weisende 2. oder 6. Takte mit (2 a ↱) bezw. (6 a ↱) bezeichnen, also in demselben Sinne, wie ich schon früher in meinen Phrasierungsausgaben die Takte 3 oder 5 gelegentlich mit Häkchen nach rückwärts oder vorwärts (‿3, 3‿) unterschieden habe, wenn einer vom 2. in den 3. Takt oder vom 4. in den 5. Takt hinüberreichenden weiblichen

Endung doch noch eine vollständige antwortende Zweitaktgruppe folgte. Beide Phänomene bringen gelegentlich Fünftaktigkeit, aber mit ganz verschiedener Bedeutung:

$\frac{3}{4}$ … (2) (‿3) (3‿) (4) und $\frac{3}{4}$ … (2) (2 a) (4)

Als Belegbeispiele führe ich Nr. 1543 und 1546 der Sammlung südslawischer Lieder von Kuhač (Beilage A Nr. 3 und 4) an. In ersterm ist die Taktfolge: ˘–˘//˘– in letzterm dagegen: ˘–//–˘–, in beiden liegen dreitaktige Melodieglieder, aber nicht etwa Takt-Triolen vor, sondern wirklich fünf gleichwertige reale Takte in jedem der beiden Halbsätze. In Nr. 1546 kann man das Entstehen der Dreitaktordnung durch Dehnung der Schlüsse erklären:

(… statt: … und: … statt: …)

also durch Ritardieren des Endes der Antwortglieder. Doch ist damit der Wechsel von Zweitaktigkeit und Dreitaktigkeit nicht beseitigt, und da die Ordnung Schwer-Leicht-Schwer anderweit genügend als unentbehrlich erwiesen ist, sehe ich auch keinen Grund, sie hier zu leugnen. Zur Bekräftigung und weiteren Erläuterung verweise ich auch noch auf Nr. 1547 bei Kuhač, wo ganz derselbe Wechsel mit kleineren Werten (je ein Takt $^2/_4$ und $^3/_4$ sich zeigt (s. Beilage A Nr. 5). Hier wechseln Pseudo-Tripeltakt und Dupeltakt. Die Dupeltakte (2, 4, 6, 8) haben aber ebenfalls Gewichtsüberbietung im Takt, wie die Reime bestätigen. Die Neigung des slawischen Volksliedes zu solchen rhythmischen Kleinbildungen im Takt ist in sehr zahlreichen Fällen durch die Reime so zweifellos erwiesen, daß die rhythmische Theorie um sie schlechterdings nicht herum kann. Durch Beethovens A Dur-Variationen (über ein Thema [Danse russe] aus Paul Wranitzkys Ballett „Das Waldmädchen“), ist ja dieser schnelle Wechsel von Dupel und Tripel bezw. Zweitaktigkeit und Dreitaktigkeit jedermann geläufig und wohlverständlich geworden, bleibt aber natürlich Delikatesse für rhythmische Feinschmecker. Durch Schlußdehnung entstehende Wechsel zwischen zwei- und dreitaktigen Gliedern zeigt, ähnlich wie oben Nr. 1546 bei Kuhač, das slowakische Lied Nr. 103 im 3. Teil von Ludvik Kubas Sammlung (s. Beilage A Nr. 6). Noch interessanter ist No. 21 im zweiten Teil der Sammlung Kubas, wo der Dreiachteltakt mit Gewichtsüberbietung im 2. und 4. Takt, im Nachsatz in den Zweiviertelakt mit der Taktordnung Schwer-Leicht-Schwer umschlägt (Beilage A Nr. 7). Hier bereitet ähnlich wie oben bei Barta Nr. 217 (Beilage A Nr. 2) der Pseudo-Tripeltakt auf die nachherige Dreitaktordnung vor. Man kann es auch so definieren, daß der Nachsatz den großen Pseudo-Tripeltakt $^3/_2$ bringt, der durch den kleinen Pseudo-Dreiachtel vorbereitet ist. Aus Zweiviertelakt mit Gewichtsüberbietung im zweiten und vierten Takt schlägt im Nachsatz in den $^3/_2$ Takt oder $^2/_4$ mit Dreitaktordnung Schwer-Leicht-Schwer um Nr. 78 der mährischen

Lieder bei Kuba Teil 2 (Beilage A Nr. 8). Nr. 129 der mährischen Lieder bei Kuba II wechselt noch frappanter zwischen $^3/_4$ und $^3/_2$ (Dehnung der Schlüsse im 4., 6. und 8. Takt, siehe Beilage A Nr. 9). Angesichts unserer Gewöhnung an den Gleichgang des Taktes durch ganze Tonstücke ist es gewiß von Interesse, zu erkennen, daß dergleichen überhaupt möglich, ja volkstümlich ist und von der Auffassung willig angenommen wird.

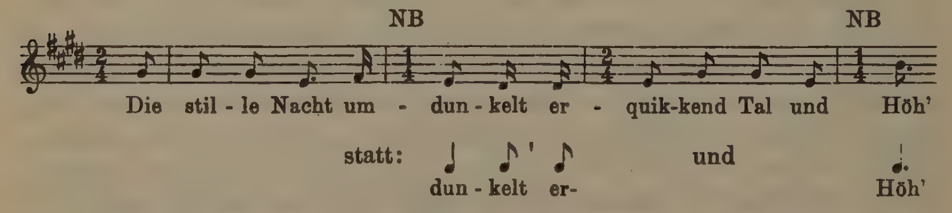
In der Sammlung [60] Ukrainischer Volkslieder, die 1877 A. **Rubetz** bei Jürgenson in Moskau herausgegeben hat, zeigt Nr. 10 durchaus dreitaktigen Aufbau in der Ordnung Schwer-Leicht-Schwer, bringt aber das Schlußglied Takt 7 und 8 im $^3/_1$ Takt statt im $^3/_2$ Takt, also wieder eine neue Art von Dehnung der Schlüsse. Ein Liedchen halb pentatonischer Haltung in dem System

IV II ⊙ 2 3>
e g a h c d e

und durchweg im Pseudo-$^3/_2$-Takt ist Nr. 3 der Rubetzschen Sammlung (Beilage A Nr. 11).

Dehnung und Verkürzung der Zäsuren.

Die in slawischen Volksliedern so häufigen Wechsel oder vielmehr Mischungen von Dupel- und Tripeltakt scheinen zu bedingen, daß man die Möglichkeit anerkennt, Zäsuren beliebig zu verlängern oder zu verkürzen, also auf die strenge Symmetrie zwischen Aufstellung und Antwort zu verzichten. So entsteht ein Takt von fünf Vierteln, wenn einem Takte $^3/_4$ ein Takt $^2/_4$ antwortet, wobei man zunächst eine Viertelpause vermißt, so z. B. in Nr. 113 des 4. Teils (kleinrussische Lieder) von Ludvik Kubas Sammlung (s. Beilage A Nr. 12). In Nr. 64 des dritten Teiles (slowakische Lieder) von Kubas Sammlung wechseln ein Takt $^3/_2$ und ein Takt $^2/_2$, in Nr. 458 von Kuhačs Sammlung wechseln ein Takt $^3/_4$ und ein Takt $^2/_4$ (s. Beilage A Nr. 13 und 14). In beiden Fällen entsteht aber nicht etwa ein realer $^5/_2$- oder $^5/_4$-Takt, sondern wird nur ein schnelleres Hinweggehen über die Zäsurstelle bemerkbar. Es sind das durchaus analoge Bildungen wie der Pseudo-Tripeltakt in allen seinen Formen, bei dem ja auch eigentlich nur die Zäsurstelle verkürzt ist, wie z. B. in Beethovens Liede „Sehnsucht" (Original im $^3/_4$ Takt):



Eine **Verlängerung der Zäsur** zeigt dagegen das tschechische Liedchen Nr. 108 im 1. Teile von Kubas Sammlung (s. Beilage A Nr. 15), wozu beiläufig auf die Ähnlichkeit mit dem Trio des Scherzos der D dur-Symphonie von Beethoven hingewiesen sei (Beilage Nr. 15a). Der glatte Verlauf in der

normalen Bahn bei Beethoven gibt zugleich den Schlüssel für das Verständnis der Ausnahmsbildung in dem Volksliedchen.

Die freiere Behandlung der Taktverhältnisse zugunsten eines ausdrucksvolleren Vortrags ist durch Giulio Caccini unter dem Namen Sprezzatura um 1600 mit Absicht und Bedeutung in die Vokalmusik eingeführt worden und hat eine neue Stilperiode gebracht (die Nuove Musiche; vergl. mein Handbuch der Musikgeschichte II, 2, S. 526), die Sprezzatura setzt an die Stelle der strengen Symmetrie die approximative und gibt den agogischen Nüanzierungen des Tempo weiteren Spielraum, ihn die rhythmische Theorie bisher anerkennt. Die Neigung der Slawen zu temperamentvoller Nüanzierung des Tempo auch in den Tänzen ist ja bekannt und durch die Reisen der Strauß-Kapellen der Welt geläufig gemacht worden. Das tschechische Lied Nr. 131 im 1. Teile von Kubas Sammlung (s. Beilage A Nr. 16) mischt keck den Dreivierteltakt und Dreihalbetakt, hat obendrein noch im ersten Aufbau die Ordnung Schwer-Leicht-Schwer, die der Anhang (5a—8a) aufgibt. Es hat natürlich keinerlei Sinn, sich gewaltsam mit dem notierten Dreivierteltakt durch das ganze Lied durchzuquälen, wenn man die Möglichkeit der Dehnungen und ihren eigenartigen Reiz begriffen hat. Die mehrfach zitierten Sammlungen Kubas und Kuhačs, desgleichen die von Juszkiewicz-Kolberg-Noskowski, Barta, Rubetz usw. geben in Fülle weitere Gelegenheit, die Wahrheit und Wichtigkeit des oben Angeführten zu erkennen. Die vielen $^5/_4$- und $^7/_4$-Takte, welche die Sammler notieren zu müssen glaubten, haben durch unsere Untersuchungen einfachere, auf der Basis unserer Gewöhnungen verständliche Erklärungen gefunden, und auch für die fünftaktigen und siebentaktigen Periodengliederungen ergaben sich einfachere Deutungen durch Zurückführung auf wechselnde Zwei- und Dreitaktigkeit mit Heranziehung der Caccinischen Sprezzatura zur Gewinnung des Bewußtseins befriedigenden Gleichgewichts zwischen Aufstellung und Antwort, wo die strenge Symmetrie fehlt.

Der fünfzählige Takt.

Es gibt aber doch — besonders im spanischen Volksgesange — ganze Kategorien von Tanzliedern, für welche der fünfteilige Takt selbstverständlich und die Erklärung durch Umschlagen aus dem Dupel- in den Tripeltakt ausgeschlossen ist *(Rueda* und *Zortziko)*. Dieselben einfach abzulehnen, geht natürlich nicht an; aber wie soll unser rhythmisches Empfinden dieselben bewältigen? Nun — ich habe in meinen Folkloristischen Tonalitätsstudien ein einfaches Mittel erörtert, die Fünfzahl verständlich zu machen, ohne doch die Fünfzeitigkeit neben der Zwei- und Dreizeitigkeit als koordiniert anzuerkennen, nämlich durch Zerlegung der fünf in 2×3 mit gemeinsamem Grenzglied:

$^5/_8$ und $^5/_4$

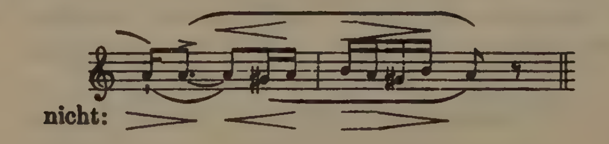
Den Weg zu diesem Auskunftsmittel wiesen mir einige Beispiele in Francisco Olmedas ‚Folklore de Castilla‘ (Sevilla 1903), welche durch Synkopierungen des dritten und vierten Achtels im Sechsachteltakt die Brücke zum wirklichen Fünfachteltakt bilden, und besonders Nr. 13 (S. 146), das den Zweivierteltakt durch Einmengung von Triolen zum Fünfachtel- und schließlich Sechsachteltakt umwandelt (siehe Beilage A Nr. 17). Ein Beispiel durchgeführten Fünfachteltakts ist die Rueda S. 139 No. 1 bei Olmeda (s. Beilage A Nr. 18).

Für die fünftaktige Ordnung des Periodenbaues kann wohl dieses Vereinfachungsmittel nicht herangezogen werden, sondern bleibt die Summierung von 3 + 2 oder 2 + 3, die wir ja auch für den scheinbar fünfzähligen Takt oft genug konstatieren mußten, die einzige Möglichkeit.

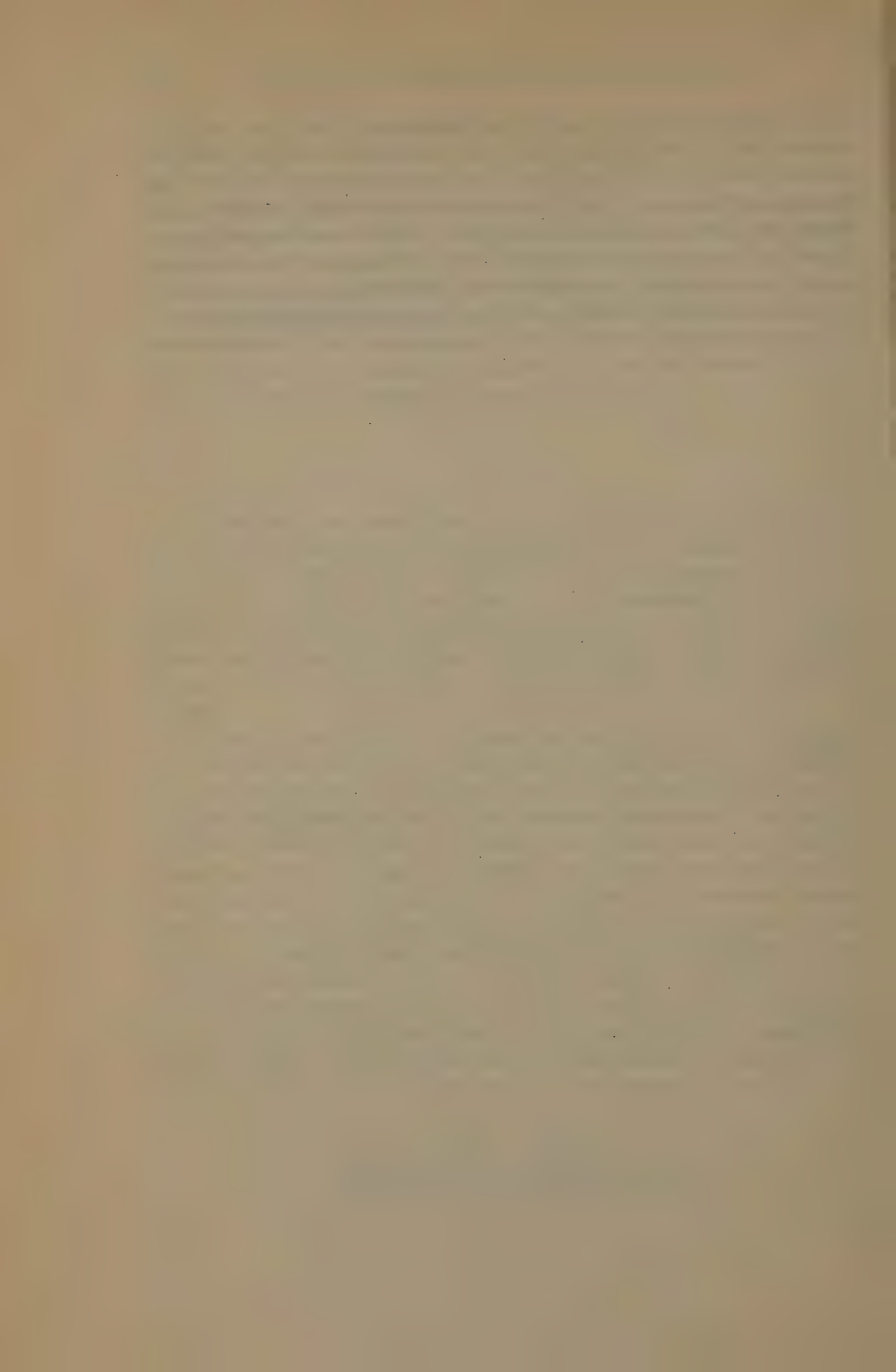
* * *

Eigenartige halb humoristische, halb melancholische Wirkungen bedingt die monomane Wiederholung eines kurzen Motivs, wie sie besonders die Russen lieben. So verzeichnet Ludvik Kuba im 7. Teile (Großrussische Lieder) als Nr. 6 eine Burlačka, die immer wieder auf das pentatonische Herkunft verratende g e a e zurückkommt (siehe Beilage A Nr. 19). Ein ähnliches Sichdrehen im kleinen Kreise bedingt die charakteristische Wirkung des kleinrussischen Liedchens Nr. 122 im 6. Teile von Kubas Sammlung (Beilage A Nr. 20).

Wenn es wahr ist, daß die Urform des ungeraden Takts die die schwere Zeit verlängernde ist (3/4 ♩ | 𝅗𝅥), so ist wohl verständlich, warum die Kürze der auf die schwere Zeit fallenden Note, die Unterteilung, Spaltung der schweren Zeit Charakteristikum so vieler slawischen, ungarischen, auch skandinavischen Melodien ist, denn sie bedeutet den Verzicht auf das behagliche Verweilen auf der erreichten Abschlußnote, bringt immer erneuten Elan, lebhafte Aktivität. So finde ich in der von Hansen in Kopenhagen herausgegebenen Sammlung „Norges Melodier“ unter Nr. 18 eine ‚Strilevise‘ aus Bergen, die deutlich Edvard Griegs Heimat und die Bodenständigkeit seiner Eigenart verrät (Beilage B Nr. 21). Hier sind besonders die Triolen im ersten und letzten Takt charakteristisch. Es sei auch angemerkt, daß der Vorschlagsrhythmus auf den Taktanfang (besonders als Tonrepetition) in ungarischen, auch schottischen usw. Melodien seine Energie einbüßt, sobald man die beiden einander schnell folgenden Noten als zusammengehörig versteht:



Da die Spaltung der schweren Zeit fast immer zur Bildung von Anschlußmotiven, also zu Gewichtsüberbietungen im Takt führt, so ist es leicht begreiflich, daß das ‚alla Polacca' fast immer beide Eigenschaften zeigt, wie die Sammlungen Kolbergs, Kubas, Juszkiewicz' usw. aufweisen. Ich führe zum Schluß nur noch ein Beispielchen aus Karl Bartas Sammlung böhmischer Lieder (1825) an, das durch die Erinnerung an Beethovens B dur-Trio interessiert und im vierten Takt eine bekannte Mannheimer Schlußfigur bringt, die auch Beethoven zu schätzen wußte (Op. 78, 1. Satz), siehe Beilage A Nr. 22.



Zur Geschichte von Palestrinas Missa Papae Marcelli

Von

Karl Weinmann

„Es gibt vielleicht in der ganzen Musikgeschichte kein so wichtiges Faktum als den gefahrvollen Augenblick, da um die Mitte des 16. Jahrhunderts die kirchliche Obrigkeit die Figuralmusik aus der Kirche ausschließen wollte und dieselbe nur durch Palestrina und seine Missa Papae Marcelli ihre Rettung fand ... Viele Schriftsteller haben dieses bedeutsame Ereignis mit den höchsten Lobsprüchen behandelt, aber es findet sich in der Musikgeschichte kaum eine Tatsache, die so dunkel und unaufgeklärt wäre wie diese." Das sind ungefähr die Worte, die Baini 1828 in seiner Palestrina-Biographie niederschrieb [Bd. I S. 74]. Baini gebührt das Verdienst, den Schleier der Legende, den zwei Jahrhunderte über diese für die Musik- und Kirchengeschichte gleich wichtigen Vorgänge geworfen, gelüftet zu haben; zerrissen hat er ihn nicht. Es ist dem päpstlichen Kapellmeister zwar gelungen, die Schriftsteller, welche die Entstehung der Missa Papae Marcelli mit dem Konzil von Trient in Verbindung bringen und ihrer Aufführung daselbst die „Rettung der Kirchenmusik" zuteilen, mit überzeugenden Gründen zu widerlegen, aber er hat an Stelle der alten Irrtümer neue gesetzt, indem er nunmehr die Auftraggeber wechselt und Palestrina seine Marcellusmesse für die Kardinalkommission von 1564/65 schreiben läßt. Diese unhistorische Verschiebung ist umsomehr zu bedauern, als gerade das 19. Jahrhundert aus Baini als einer untrüglichen Quelle sein Wissen schöpfte. Wenn sich ein so gewiegter und kritischer Forscher wie Ambros von Bainis Darlegungen gefangen nehmen ließ, so darf man es den übrigen kleinen Musikgeschichten und Schriftstellern, die wiederum Ambros nachschrieben, gewiß nicht verargen, wenn sie für die Gegenwart die alte Fabel in Umlauf setzen. Seit Baini hat sich kein Musikforscher von Bedeutung mit diesem Problem beschäftigt; nur Haberl ist im Kirchenmusikalischen Jahrbuch VII, S. 82 ff. dem Biographen Palestrinas mit sicherem historischen Material entgegengetreten, freilich ohne eine restlose Klärung der Situation zu geben. Der Gelehrte hatte sich die zuzammenfassende Behand-

lung der Frage für die Palestrina-Biographie aufgespart; leider hat der Tod ihm die Feder aus der Hand gewunden, bevor er sich hierüber äußern konnte.

Wie weite Kreise die Geschichtsfabel aber zu jeder Zeit gezogen, kann man daraus ersehen, daß sich sogar die Romanliteratur Palestrinas und seiner Missa Papae Marcelli bemächtigte und die kirchenmusikalischen Ereignisse auf dem Konzil von Trient usw. mit einer Detailschilderung und -Malerei ausschmückt, die des Interesses nicht entbehrt.

Doch nicht nur die Literatur, auch die Kunst feiert den Meister von Praeneste als den „Retter der Kirchenmusik". Kein geringerer als der Balladenkomponist Karl Loewe hat ein prächtiges, leider wenig bekanntes Oratorium „Palestrina" geschaffen, zu dem Ludwig Giesebrecht nach der Fabel den Text gedichtet.[1]) Und in der Gegenwart tritt abermals einer unserer besten deutschen Komponisten, Hans Pfitzner, an den gleichen Stoff heran und schreibt eine Oper „Palestrina", der die bekannte Fabel gleichfalls als Grundlage dient.

Unter solchen Umständen darf wohl eine abermalige Untersuchung der Frage, die sich auf neue Dokumente stützt[2]), die durch die Publikationen der Görresgesellschaft auf dem Gebiete des Tridentinums vermehrt und bekräftigt wurden[3]), auf allgemeines Interesse rechnen.

Die Dedikationsvorrede der Missa Papae Marcelli.

Einen starken Beweis für seine Hypothese von der Komposition der Marcellusmesse für die Kardinalkommission findet Baini in der Vorrede zum zweiten Messenband, der 1567 zum erstenmal die Missa im Druck bringt.[4])

---

[1]) Vgl. L. Hirschberg, Karl Loewes Oratorium „Palestrina". („Musica Sacra". 49. Jahrg. 1916, S. 47 f.).

[2]) Dem ehemaligen Direktor der Vatikanischen Bibliothek in Rom, R. P. Ehrle, der mir seinerzeit das im allgemeinen unzugängliche Archiv der Sixtinischen Kapelle in bereitwilligster Weise zur Verfügung stellte, sowie den Behörden in Palestrina, die mich bei meinen Arbeiten dortselbst gütigst unterstützten, sei auch an dieser Stelle der geziemende Dank ausgesprochen.

[3]) Concilii Tridentini, Diaria, Acta, Epistulae, Tractatus. Freiburg, 5 Bde. 1901 ff.

[4]) Die erste Ausgabe des zweiten Buches der Messen erschien in Großfolio und trägt folgenden Titel: ‚Joannis Petri Aloysi Prae/nestini Missarum li/ber secundus'. Unter dem römischen Wappen mit der Kaiserkrone stehen die Worte: Cum gratia et privilegio. Auf der zweiten Seite folgt die Dedikation; auf fol. 100v findet sich ein Holzschnitt mit der Umschrift: Nulla est via invia virtuti, dann die Druckernotiz: Romae/Apud Haeredes Valerii et Aloysii Doricorum/fratrum Brixiensium. Anno Domini MDLXVII. Eine zweite Ausgabe in Quart ohne Dedikation erschien 1598 bei Gardano in Venedig, eine dritte Ausgabe in Großfolio ging 1600 in Rom ex typographia Nicolai Mutij hervor. Aus einer Bemerkung „post omnes editiones" auf dem Titel dieser dritten Ausgabe läßt sich schließen, daß noch mehrere Ausgaben — abgesehen von den Bearbeitungen — existierten, die der Bibliographie bis heute unbekannt blieben. Der Messenband ist König Philipp II. von Spanien gewidmet:

In derselben, so meint Baini, kommt der Wunsch der Kardinalkommission nach einem „neuen Stil“, der dann bei der bekannten Probe im Palaste des Kardinals Vitellozzo am 27. April 1565 durch die Vorlage und den Vortrag der Missa seine Erfüllung fand, zum klaren Ausdruck.

Selbst Haberl, der bis 1888 auf Bainis Seite steht und erst später[1]) dessen Behauptungen zurückweist, schreibt noch nach dem Aufgeben dieser Hypothese, daß Palestrina in dieser Dedikationsvorrede von einem „neuen Style (novo modorum genere) spricht“, „von einem Rate (consilium, judicium), der ihm gegeben wurde“ usw. Und merkwürdig, ich habe bis zur Stunde keinen Forscher gefunden, der die an sich so klaren Worte anders als im Bainischen Sinne aufgefaßt und gedeutet hätte; so sehr hat Baini mit seinem „neuen Stil“ alle hypnotisiert.

Doch lassen wir die Vorrede selbst sprechen. Dieselbe enthält die für uns wichtigen Sätze: „ . . . Quapropter ego . . . . . . faciendum mihi putavi, ut gravissimorum, et religiosissimorum hominum secutus consilium, ad rem in christiana religione omnium maximam, et divinissimam, hoc est, Sanctissimum Missae sacrificium novo modorum genere decorandum, omne meum studium, operam, industriamque conferrem . . .“

Was will Palestrina damit sagen? Sein Gedankengang ist folgender: Da die Musik ein Geschenk Gottes ist, so will ich ihre Früchte dem Dienste Gottes weihen und zwar habe ich mich auf den Rat maßgebender Persönlichkeiten hin angelegentlichst bemüht das wichtigste und erhabenste Geheimnis der ganzen Religion, das hl. Meßopfer, mit einer neuen Reihe von Gesängen zu verherrlichen.

Welches ist dem ganzen Texte und Kontexte nach für Palestrina hier das Hauptmoment? Die musikalische Ausschmückung des Meßopfers mit neuen Kompositionen. Warum betont Palestrina diesen Umstand hier in so starker Weise? Darauf kann uns die Bio- und Bibliographie die sichere Antwort geben.

Palestrina ließ im Jahre 1554 sein erstes Opus, einen Band vierstimmiger Messen erscheinen. Im nächsten Jahre gab er ein Buch vierstimmiger Madrigale heraus. Welche Aufnahme fanden dieselben? Äußerlich genommen hatten sie jedenfalls einen glänzenden Erfolg, denn die Bibliographie kennt davon zwischen den Jahren 1555—1605 nicht weniger als neun Ausgaben. Und welches war die Aufnahme in den Palestrina vorgesetzten oder nahestehenden Kreisen Roms? Darüber läßt uns der Meister selbst einen Einblick gewinnen

---

Philippo Austriaco / Regi Catholico et Invicto / Jo. Petrus Aloysius Praenestinus. Die Tabula Missarum bringt folgende Kompositionen: Cum quattuor vocibus: Missa de Beata Virgine; Missa Inviolata; Missa Sine nomine; Missa Ad Fugam. Cum Quinque: Missa Aspice Domine; Missa Salvum me fac. Cum sex vocibus: Missa Papae Marcelli (vgl. G. A. XI. Band).

[1]) Palestrinas Werke, Gesamtausgabe, XIX. Band, Vorwort S. III, Bausteine II, Leipzig 1888, S. 9; Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1892, S. 82 ff.

in der Vorrede zu seinen Motetten aus dem „Hohen Liede", die er Papst Gregor XIII. dediziert [G. A. 4. Bd.]. Nachdem er die Tatsache konstatiert, daß manche hochbegabte Männer durch tadelnswerte Opera bei den Gutgesinnten und Ernsten Anstoß erregt haben („qui quantum ingenij laude floruerunt, tantum materiae vitio apud bonos, et graves viros offenderunt"), fährt er fort: „Ex eo numero aliquando fuisse me, et erubesco et doleo. Sed quando praeterita mutari non possunt, nec reddi infecta, quae facta jam sunt. Itaque et antea elaboravi in iis, quae de laudibus, Domini nostri Jesu Christi, Sanctissimaeque eius matris, et Virginis Mariae carminibus scripta erant, et hoc tempore ea delegi, quae divinum Christi, sponsaeque eius animae amorem continerent, Salomonis nimirum cantica" [1]).

Fragen wir die Bibliographie, welche seiner früheren Werke Palestrina Anlaß zu diesem Schuld- und Sündenbekenntnis gaben, so sehen wir, daß der Meister seit seinem Opus I vom Jahre 1554 bis zum Jahre 1584, in welchem der Motettenband erschien, fast nur kirchliche Werke schrieb und veröffentlichte; nur zwei weltliche Publikationen treten uns entgegen: 1555 das bereits oben erwähnte vierstimmige erste Buch der Madrigale und 1581 abermals ein Buch fünfstimmiger Madrigale. Da die letztere Publikation nur geistliche Texte enthält, so kann sie unmöglich Anstoß zu irgendwelchen Klagen gegeben haben. Somit bleibt nur das erste Buch vierstimmiger Madrigale vom Jahre 1555 als Anlaß zu dem Sündenbekenntnis Palestrinas übrig.

Eine Durchsicht dieses Madrigalenbandes zeigt uns nun, daß Palestrina in der obigen Vorrede an Gregor XIII. etwas zu kräftig an seine Brust schlägt, denn gar so schlimm war es mit den vertonten Madrigalentexten nicht bestellt, und ernste Forscher haben sich des armen Pierluigi angenommen und ihn in dieser Sache mit Fug und Recht verteidigt [2]). Aber vorbeikommen an diesen Tatsachen läßt sich nach den klaren Worten Palestrinas nicht, wohl aber eine Erklärung hierfür finden.

Palestrina war 1551 von seinem Gönner Julius III. nach Rom als Kapellmeister an St. Peter berufen worden; am 13. Januar 1555 ließ ihm der Papst eine weitere Auszeichnung zuteil werden: er wurde — allerdings gegen die Satzungen — in das päpstliche Sängerkollegium als Mitglied aufgenommen [3]). Doch diese Ehre und Freude sollte nur von kurzer Dauer sein: bereits am 30. Juli 1555 erfolgte seine Entlassung durch den Nachfolger

---

[1]) Man beachte hier die ganz ähnliche Formulierung wie bei der obigen Vorrede zum zweiten Messenband von 1567.

[2]) Ambros, IV. Bd., 3. Aufl., S. 9; Haberl (G. A. Bd. 28), am eingehendsten R. Schwartz, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Jahrgang XIII, S. 95.

[3]) Der Punktator (Francesco di Montalvo) macht folgenden Eintrag: „Dominica 13. Jan. fuit ad missus (!) in nobum (!) cantorem Joannes de palestrina de mandatu (!) Smi D. Julii absque ulo (!) examine et secundum motum proprium, quod habebamus et absque consensu cantorum ingresus (!) fuit."

Julius III., Papst Paul IV. Es besteht kein Zweifel, daß der äußere Grund dieser Entlassung Pierluigis darin lag, daß er wie seine mitentlassenen Kollegen Barré und Ferabosco verheiratet war, ein Umstand, in dem Papst Paul IV. „einen Skandal des Gottesdienstes und der heiligen Kirchengesetze“ erblickte. Aber schauen wir tiefer!

Die Ansichten des 80jährigen Erzbischofs Carafa von Neapel, der 1555 als Paul IV. den päpstlichen Thron bestieg, waren fast in allen Punkten den Ansichten der Renaissance-Päpste diametral entgegengesetzt, und so darf man sich nicht wundern, wenn bei Paul IV. die strengen Reformansichten des einstigen Kardinals Carafa mit der päpstlichen Macht und Würde sich mehrten und weiteten und in jeder Art der Kirchendisziplin ihren Niederschlag fanden. Wenn Michel Angelos herrliche Deckengemälde den Papst die Frage aufwerfen ließen, ob die Sixtinische Kapelle ein Gotteshaus oder eine öffentliche Badestube sei, wie sollte dann ein Sänger dieser Kapelle vor ihm bestehen können, der es gewagt hatte das „Goldhaar und die Sternenaugen einer Schönen“ in seinen Madrigalen zu besingen? Mußte den eisernen Reformator nicht schon der Titel der eben erschienenen Madrigale „Il primo Libro di Madrigali a quattro voci di Giovanni da Palestrina Cantore nella Cappella di N(ostra) S(antita)“ zu neuem Zorn reizen? Und mußte auf das erste Buch nicht ein zweites Buch „des Sängers der Kapelle Seiner Heiligkeit“ folgen? Vielleicht mit gewagteren Texten? Paul IV. müßte nicht der Reformpapst gewesen sein, der er in der Wirklichkeit war, wenn solche Vorkommnisse sein Handeln nicht bestimmend beeinflußt hätten. Und wenn man die Fäden verfolgt, wie sie sich allmählich um den armen Palestrina zusammenziehen und über ihn das Netz geworfen wird, dessen Maschen er nicht mehr entschlüpfen sollte, so wird man von dem ersten Madrigalenband aus eine Menge neuer Fäden sich spinnen sehen. Freilich lassen sich solche Beobachtungen nicht mit strikten Beweisen dartun, aber das psychologische Moment spricht hier eine umso kräftigere Sprache.

Und so geht einstweilen aus dem Komplex der Umstände das eine hervor, daß für die Entlassung Palestrinas als päpstlicher Sänger seine Madrigale mitbestimmend waren[1]). Und wenn Palestrina 30 Jahre lang keine Madrigale mehr schreibt oder wenigstens veröffentlicht, und wenn er bei der ersten neuen Veröffentlichung dieser Gattung, den Kompositionen aus dem hohen Liede, also eigentlich geistlichen Madrigalen, Gregor XIII. gegenüber noch sein ‚Pater peccavi‘ sprechen zu müssen glaubt, so ist das wohl der beste Beweis, daß die Wunde, die Paul IV. seinem Herzen geschlagen, noch nicht vernarbt war.

---

[1]) Auf andere Gründe, die sicher das treibende, wenn nicht das ausschlaggebende Moment seiner Entlassung bilden, aber nicht auf seiten seiner vorgesetzten Behörde und nicht auf seiten der Madrigale, sondern anderswo liegen, werde ich im I. Band meiner Palestrina-Biographie ausführlicher zu sprechen kommen.

Nach drei Dezennien erinnert sich also Palestrina noch jener unglücklichen Madrigale aus dem Jahre 1555; soll es uns da Wnnder nehmen, wenn er 15 Jahre vorher im Vorwort zum zweiten Messenband in der Dedikationsrede an König Philipp II. den gleichen Gedanken zum Ausdruck bringt? Wir finden seine Worte ganz verständlich: So großen Nutzen und so großes Ergötzen die musikalische Kunst schafft, so ist sie doch in erster Linie für den Dienst Gottes zu verwerten („merito eius usus ad res sacras, et divinas praecipue traducendus videtur“), und unter den gottesdienstlichen Verrichtungen ist es wiederum der Brennpunkt und die Zentralsonne der ganzen kirchlichen Liturgie, das hl. Meßopfer, auf das die kirchenmusikalische Komposition abzielen muß („ad rem in christiana religione omnium maximam, et divinissimam, hoc est, sanctissimum Missae sacrificium“). Und so habe ich mich denn durch den Rat hervorragender Persönlichkeiten — vielleicht einiger wohlwollender Kardinäle — bestimmen lassen, das hl. Meßopfer mit einer neuen Reihe von Gesängen zu verherrlichen („quapropter faciendum mihi putavi, ut gravissimorum et religiosissimorum hominum secutus consilium ad . . . sanctissimum Missae sacrificium novo modorum genere decorandum“) und diese Ew. Majestät zu widmen („atque hos ingenii mei conatus, non quidem primos (der erste Messenband 1554), sed tamen foeliciores ut spero (der erste Madrigalenband 1555!) tuae Majestati potissimum dicandos existimavi . . .“).

Wer vorurteilsfrei den Text liest, für den wird sich die obige Übersetzung im logischen Gedankengang mühelos ergeben. Die Betonung legt Palestrina darauf, daß er nun wieder kirchliche Kompositionen geschaffen und zwar für die Messe — also keine Fortsetzung der weltlichen Madrigale, die ihm so viel Leid gebracht — und damit präsentiert er „eine neue Folge von Meßgesängen“ oder kurz gesagt: „den zweiten Messenband“. Es ist darum gegen die Gesetze einer logischen Interpretation, diese Worte aus dem Kontext herauszureißen und aus ihnen die Hypothese einer „neuen Stilart“ herauszupressen; nein, Palestrina denkt hier nicht an das technisch-stilistische, sondern an das liturgische Moment.

Gegen die Interpretation einer „neuen Stilart“ sprechen sogar gewichtige Gründe. Hat die Missa Papae Marcelli wirklich eine so große Rolle gespielt, und Palestrina durch ihre Komposition „die katholische Kirchenmusik vom sicheren Untergang gerettet“ — wie man in den meisten Musikgeschichten bis auf den heutigen Tag lesen kann —, so wäre doch gerade ihre Widmung an einen König die beste Gelegenheit gewesen, nun auf dieses bedeutsame Ereignis hinzuweisen. Durch die weittragende Bedeutung der Komposition mußte sich ja der König um so mehr geehrt fühlen und für den Komponisten war dieser Umstand sicherlich nicht von geringem Vorteile in bezug auf den zu erwartenden Dank des Königs. Nichts von alledem. Mit keinem einzigen Wort wird eines offiziellen Auftrages, einer offiziellen Aufführung, einer begeisterten Aufnahme der Messe in der kirchenmusika-

lischen Welt Erwähnung getan, ja die Missa Papae Marcelli wird nicht einmal mit Namen genannt. Und damit sind wir bei dem zweiten Beweismoment angekommen, das gegen Baini-Haberl schwer in die Wage fällt und das diese Gelehrten ganz übersehen zu haben scheinen.

Die Dedikationsvorrede gilt in keiner Weise für die Missa Papae Marcelli allein, — die zudem an letzter Stelle steht —, sondern für den ganzen Messenband. Und in demselben finden sich Messen, die mit einem „neuen Stil" herzlich wenig zu tun haben, ja demselben direkt widersprechen. Man vergleiche zum Beweise hierfür die vierte Messe „Ad Fugam", die, wie schon der Titel besagt, nicht viel mehr ist als ein künstlerisches Rechenexempel und die selbst von dem Herausgeber der Palestrina-Werke, von Haberl (G.-A. Bd. 11) als „mehr zu Studienzwecken dienlich" bezeichnet wird. Und P. Wagner urteilt über dieselbe in seiner „Geschichte der Messe" also:... „Sie besteht von Anfang bis zu Ende aus zwei zusammengebundenen kanonischen Paaren... das zweite Agnus Dei schließt die Messe mit einem unerhörten Kunststück ab: alle fünf Stimmen sind kanonisch" usw. Solche Proben satztechnischer Meisterschaft hatte Palestrina in seinen bisher edierten Werken noch nirgends gegeben. Könnte man da in Anwendung des Satzes „Retorqueo argumentum" nicht ebensogut sagen: „Hoc est novum modorum genus?" Jedenfalls steht die Missa ad Fugam von jeder der anderen Messen des zweiten Messenbandes stilistisch weit mehr ab als die Missa Papae Marcelli, und Palestrina und mit ihm Phillipp II. hätten das „novum modorum genus" in erster Linie auf die künstlerischen und künstlichen Leistungen der Messe ‚Ad Fugam' beziehen können und müssen. Doch das war nicht der Sinn, den Palestrina den Worten seiner Dedikation geben wollte; das „novum modorum genus" ist für ihn vielmehr das Zeugnis für seine verklärte Lebensauffassung, in der er dem „Sanctissimum Missae sacrificium", dem „Licht und der Leuchte des Lebens" neue Gaben bot, der Gedanke, den sein Kunst- und Zeitgenosse Jacobus de Kerle († 1591) in die schönen Worte prägte:

„Vana canant alii, lascivaque carmina condant;
Tu cane, quae summo sunt placitura Deo" [1]).

Wie wenig die Kardinalkommission von 1564/65 an einen „neuen Stil" dachte, können wir aus neuen deutschen Quellen ersehen. Im Kgl. Reichsarchiv in München [2]) liegt die Korrespondenz zwischen dem Augsburger Bischof Otto Truchseß von Waldburg, der damals in Rom weilte, und Albrecht V., Herzog von Bayern. Dieselbe erstreckt sich nicht bloß auf religiöse Fragen, die natürlich damals im Zeitalter der Reformation und des Tridentiner Konzils im Vordergrund des Interesses standen, sondern auch auf künstlerische und

[1]) Missae quatuor. Antv. 1582. Ch. Plantinus.
[2]) Hochstift Augsburg. Tom. II. Kasten C. Herrn k. Archivrat Geiger sei für sein gütiges Entgegenkommen bei der Benützung der Dokumente auch an dieser Stelle der geziemende Dank ausgesprochen.

musikalische, ja in kirchenmusikalischer Beziehung vollzieht sich geradezu ein Austausch zwischen Rom und München.[1]) Und die Urheber dieser Korrespondenz, die der genannte Kardinal Otto von Truchseß vermittelte, waren niemand anders als — Kardinal Vitelotius Vitellius und Kardinal Carolus Borromaeus, die beiden Vorsitzenden der nachmaligen Kardinalkommission von 1564/65. Wir lernen aus diesen Briefen die kirchenmusikalischen Anschauungen der beiden Kardinäle kennen, die in unserer Frage von großer Wichtigkeit sind, besonders in bezug auf die Kompositionen, denen sie ihr Interesse entgegenbringen, und zwar von um so größerer Wichtigkeit, als die Dokumente über die Verhandlungen der Kardinalkommission, speziell über die Probe am 27. April 1565 kein Wort verlauten lassen, welche Messen damals gesungen wurden. Die kurze Notiz des Punktators Hojeda lautet einfach: „Die Sabbati 28. April 1565: Ad instantiam Rev$^{\underline{mi}}$ Cardinalis Vitellotii fuimus congregati in domo eiusdem Rev$^{\underline{mi}}$ ad decantandas aliquot missas, et probandum, si verba intelligerentur prout Reverendissimis placet et quibus absens fuit punctator federicus, petrus, petrus paulus, mathias, Sotto, unusquisque 15 bajoc." Von Palestrina also, von seiner Missa Papae Marcelli, kein Wort. Daß damit der ganze Roman, den Baini in seiner Palestrinabiographie auf diesem Eintrag des Punktators kunstvoll aufbaut, in sich zusammenfällt, braucht nicht eigens gesagt zu werden.

Durch unseren Kardinal Otto von Truchseß wenden sich also die Kardinäle Vitellius und Carolus Borromaeus in den Jahren 1561 und 1562 an Herzog Albrecht, um verschiedene kirchenmusikalische Werke zu erbitten. Am 20. Dezember 1561 „In vigilia S$^{\underline{ti}}$ Thomae Apostoli schreibt Otto von Truchseß von Rom aus: „Der Cardinal Vitell hat mich ersuecht, ich solle E. L. bitten, daß si im die furnemiste gutte stückh des Rolandi de Lasso irs Capellmaister abschreiben vnd Zu schicken lassen. Erbeutt er sich hoch solchs Zu verdienen vmb E. L. vnd das hauss Bayrn". Herzog Albrecht ließ ihm, wie aus dem nachfolgenden Dankschreiben hervorgeht „Messen" senden, welche allgemeinen Beifall fanden. Die Briefe des Augsburger Bischofs besagen uns das: „Rom an St. Thimotei Tag, den 27. Jan. 1562 „Dem Cardinal Vitelli bin ich vast wol komen mitt der Music, wirt E. L. selbtz schrifftlich danck sagen; erbeutt sich vast vil" und am 14. Februar „St. Valentin des heyligen Marterers tag":... „Der vitell kan sich nitt genueg E. L. vberschickter mess beruemben, wills in der Bapst Capell singen lassen" und am 28. Februar „Sambstag vor Oculi 1562: „Souil den Cardinal Vitelli antrifft, hat er E. L. selbs geschriben, vnd gefelt nitt allain im, sonder yedermann alhie die Music vnd sonderlich die Messen, So E. L. hergeschickt, vast wol, vnd sonderlich dem Cardinal Boromeo, welchers hatt lassen abschreiben, vnd will in der bapstlichen Capell singen lassen; dergleichen lass ichs och abschreiben ..."

---

[1]) vgl. Ursprung, O., Jacobus de Kerle, München 1913, S. 12 ff., Wallner, B., Musikalische Denkmäler, München 1912, S. 164 ff. (beides Münchener Dissertationen).

Als Gegengabe sendet dann Otto von Truchseß am 14. Jan. 1562 „ain neuwe Mess, welche ain singer auss der Bapst. Capell so der Rosetto genannt, komponiert“ und am 8. Nov. 1562 die später erwähnte Messe „Benedicta“ Palestrinas und bemüht sich angelegentlich um Gewinnung von Sängern und Musikern für die Münchener Hofkapelle.

Nun zu den Folgerungen. Die beiden Kardinäle Vitellius und Carolus Borromaeus hatten somit in kirchenmusikalischen Dingen in Rom ein gewichtiges Wort zu sprechen, ein so gewichtiges Wort, daß ihr Einfluß sogar bis in die autokratische Verfassung der päpstlichen Kapelle reicht und zwar bevor noch Pius IV. in seinem Motu proprio „Alias nonnullas constitutiones“ vom 2. August 1564 die Kardinalkommission von 1564 einsetzt. Das ist für uns ein Beweis, daß die kommende Reform bereits ihre Schatten vorauswarf und daß die beiden Kardinäle schon während des Konzils von Trient in wirksamer, wenn auch vor der Hand noch inoffizieller Weise in die kirchenmusikalischen Verhältnisse eingriffen.

Kardinal Vitellius erbittet sich die „furnemiste gutte stückh“ des Orlandus Lassus[1]).

Sein erstes Opus[2]) „Il primo libro di Madrigali“, das eine Reihe von Ausgaben erlebte, ließ Orlando 1555 bei Gardano in Venedig erscheinen; ihm folgten andere Bücher: Madrigale, Chansons, Motetten, Lamentationen, Magnificat, deutsche Lieder, bis er dann ziemlich spät, erst 1574, im Secunda pars des Patrocinium Musices (Monachii, Adamus Berg) die ersten fünf gedruckten Messen zu fünf Stimmen und 1577 bei Adrien le Roy und Robert Ballard in Paris die 18 Missae variis concentibus ornatae zu vier bis acht Stimmen veröffentlichte. Messen Orlandos waren also dem Kardinal bis 1562 noch nicht unter die Augen gekommen, da noch über ein Dezennium bis zur ersten Druckausgabe von 1574 verging. Wenn wir infolgedessen auch nicht mit Sicherheit bestimmen können, welches die Messen waren, welche Herzog Albrecht dem Kardinal Vitellius übersandte, so lassen sich doch Vermutungen aussprechen, die der Wahrheit ziemlich nahe kommen dürften.

Den besten Aufschluß verschaffen uns die Handschriften der Münchener Hof- und Staatsbibliothek[3]), in deren von Lassos Kapelle benützten Chorbüchern

---

[1]) Orlando weilte in den Jahren von 1551—1553 in Rom. Die Frage, ob er dort nach den Angaben Quickelbergs und Bainis die Kapellmeisterstelle am Lateran wirklich bekleidete, getraut sich nicht einmal Sandberger, (Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso. Leipzig 1894/95, Bd. I, S. 99), der beste und zuverlässigste Kenner seines Lebens und seiner Werke, zu entscheiden; sie ist auch für unseren Zweck nicht von Bedeutung; denn hier haben seine Werke zu sprechen.

[2]) Das bei Eitner, R. „Chronologisches Verzeichnis der gedruckten Werke von Orlandus de Lassus“ (Berlin 1874) S. XXI angegebene Op. 1: „Il primo libro di motetti, Venezia, Gardano 1545“ ist nicht echt.

[3]) Vgl. auch Maier, Jul. Jos., Die musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München. München 1879.

der Meister sehr stark vertreten ist. Das Mus. Ms. 9 gibt uns einen guten Fingerzeig. Dasselbe trägt auf dem Vorderdeckel das bayerische Wappen mit der Jahreszahl 1556 und den Initialen des Herzogs Albrecht V., ist also ihm gewidmet; geschrieben wurde der Codex von den Kopisten Senfl's und Daser's. Gleich die erste Komposition ist eine Messe Orlandos: „Missa II. modi 5 voc. „Domine secundum actum meum". Das Ms. 2746 bringt 6 Orlando-Messen; darunter die „Missa ferialis" 4 voc. ein Seitenstück zu der Messe mit gleichem Titel im Ms. 54, ebenfalls von Daser's Kopisten stammend. In Ms. 79 steht Orlando mit einer Messe „super cantionem Domine Dominus noster" 6 voc. in Verein mit seinem Amtsvorgänger Daser, der wiederum auf eine frühe Entstehungszeit hinweist. Alle diese Messen waren wegen ihres kirchlichen Charakters und besonders wegen ihrer liturgischen Themenwahl wohl geeignet den Beifall der beiden Kardinäle zu finden. Ja, wären die übrigen fünf Messen des obengenannten Ms. 2746 nicht Chansonmessen,[1]) so wäre ich zu der Vermutung geneigt, aus ihrer Reihe stammten die nach Rom übersandten Messen, und zwar aus folgendem Grunde.

Wir wissen aus den Quellen[2]), daß der Kardinal Carolus Borromaeus nach seiner Rückkehr vom Tridentiner Konzil in seiner Diözese Mailand energisch im Sinne der Konzilbeschlüsse wirkte und bei den Kirchenkompositionen besonders auf Verständlichkeit des Textes und präzise Fassung der Komposition sah. Die betreffenden Chansonmessen Orlandos, z. B. „Je ne mange point porc", „La la maistre Pierre" tragen ganz diese Qualitäten an sich. Die unpassenden Chansonüberschriften konnten bei der Übersendung weggelassen oder mit ihnen die gleiche Prozedur wie mit den späteren Messen vorgenommen werden, denen man die Überschrift gab „Missae sine nomine". Tatsächlich ist das bei der letzten Messe „La la maistre Pierre" quellenmäßig belegt; sie erscheint auch unter dem Titel „ad placitum".

Wenn also die beiden Kardinäle Vitellius und Carolus Borromaeus kurz vor ihrer Reformtätigkeit Gefallen fanden an Messen Orlandos — mögen es nun welche auch immer gewesen sein — was folgt daraus? Doch offenbar das eine, daß sie mit Orlandos Kompositionsweise, sowohl nach Seite der Textgebung wie der Faktur, einverstanden waren. Wenn das aber bei den Messen Orlandos der Fall war, der in bezug auf diese Qualitäten viel freier schaltete und waltete wie die Römische Schule, Palestrina und seine Zeitgenossen, so konnte es nicht das stilistische Moment sein, das in der Kardinalkommission vom 27. April 1565 eine Rolle spielte; nicht ein „novum modorum genus" wurde gewünscht, sondern einzig allein der Mißbrauch getadelt und verworfen, der von den Sängern mit den vorhandenen, trefflichen und

---

[1]) Sie sind von Orlandos ältestem Kopisten Joh. Pollet geschrieben.

[2]) Vgl. z. B. die Dedikation zum ersten Buch der Messen des Costanzo Porta (Venedig, Ant. Gardano 1570); das Vorwort zum Psalmenwerk des Vincenzo Ruffo (1574); ebenso zu dessen fünfstimmigen Messen (1580).

erprobten Kompositionen getrieben wurde, einerseits in der Ausführung durch die Diminutionspraxis und Textmengerei, anderseits durch die Einführung der Chanson-Kompositionen, Auswüchse, für deren Verurteilung wir an anderem Orte[1]) den Beweis erbringen werden.

Auch aus der Widmung an König Philipp II. von Spanien, den Sohn Kaiser Karls V., läßt sich kein Beweis für Bainis Hypothese erbringen. Dieselbe ist eben eine jener Widmungen, wie sie die Künstler aller Zeiten an die Großen der Erde zu vollziehen pflegten, ihr Zweck die Ehrung des Fürsten oder der Dank des Künstlers sei es für bereits empfangene oder erst zu erhoffende Wohltaten. Dieser letzte praktische Dank spielt wohl in den meisten Fällen die wichtigste Rolle und verkörpert sich meist in einem angesehenen Geldgeschenk, auf das die Komponisten der damaligen Zeit um so mehr angewiesen waren als sie ja bekanntlich für die Drucklegung ihrer Werke selbst sorgen mußten, was für manchen ein nicht gerade geringes finanzielles Risiko bedeutet haben mag, besonders wenn es sich nicht nur um die gewöhnlichen Stimmenhefte in Quart, sondern um Folio-Ausgaben handelte. Es kann nachgewiesen werden, daß die Geehrten in diesem Falle die Druckkosten trugen, oder wenigstens eine Anerkennung spendeten, die hinter den Druckkosten nicht viel zurückblieb.

Palestrina widmete bekanntlich seine Werke einer Reihe von Päpsten und Königen, Herzögen und Fürsten und wird dabei im allgemeinen nicht schlecht gefahren sein. Welche Belohnung der Meister für die Dedikation des zweiten Messenbandes (1567) von Philipp II. erhielt, läßt sich aus den Dokumenten nicht ersehen, aber er muß von dem Danke des Königs wohl befriedigt gewesen sein,[2]) denn nicht lange darauf 1570 eignet er ihm wiederum ein Opus zu „Missarum liber tertius“ (Romae, apud Valerii et Lovisii Doricorum Fratrum MDLXX).

Der Vertreter Spaniens beim hl. Stuhle war damals Kardinal Francesco Pacecco, der die Dedikation des zweiten Messenbandes in der diplomatisch üblichen Weise geleitet haben wird. Nähere Nachrichten darüber besitzen wir nicht, und es fällt darum abermals der ganze Roman, den Baini[3]) zu dieser Dedikation und zu der Zusammenkunft Palestrinas mit dem Kardinal Vitelozzi ersinnt, in sich zusammen. Es ist aber interessant, die Motivierung für diese Dedikation, von der Baini behauptet, sie habe sich auf einem alten Titelblatt Ms. in kl. 6⁰ in der Partitur der Missa „Papae Marcelli“ im Archiv der päpstlichen Kapelle bis 1809 vorgefunden, nachzuprüfen; wir erfahren diese an-

[1]) Die Kirchenmusik auf dem Konzil von Trient.

[2]) Die gegenteilige Ansicht Haberls (G. A. 12. Bd. Vorwort p. V, Anm. XXX) vermag ich nicht zu teilen; mir scheint gerade der Tenor der Dedikation die Zufriedenheit Palestrinas auszudrücken und zwei Dedikationen an König Philipp II. mögen reichlich genügt haben.

[3]) a. a. O. Bd. I S. 275 ff.

geblichen Verhandlungen, die mit advokatischer Routine abgefaßt sind und nur durch die verschiedenen „müssen“ und „sollen“ ihre Unsicherheit und Unwahrscheinlichkeit verraten, a. a. O. bei Baini und in der Übersetzung eines Anonymus in dem Aufsatz „Die Kirchenmusik und das tridentinische Konzil“ (eine bloße Übertragung aus Baini, Bd. I, S. 190 ff.) in „Historisch-politische Blätter“ (42. Jahrgang 1858, S. 922).

Die älteste Quelle der Missa Papae Marcelli.

Als älteste Quelle der Missa Papae Marcelli hat Haberl[1]) den Cod. 18 des Liberianischen Musikarchivs bezeichnet, in dem sich dieselbe mit dem II. Agnus Dei findet; aus ihm schöpfte Cod. 22 des Vatikanischen Archivs, der die Missa Papae Marcelli mit anderen Messen Palestrinas bringt, aber ohne das II. Agnus Dei. Der Forscher spricht sodann weiter die Vermutung aus, daß die Marcellusmesse zur Zeit der Wirksamkeit Palestrinas als Kapellmeister an der Liberianischen Basilika Sta. Maria Maggiore (1561-71) in den Cod. 18 eingetragen worden sei, eine Vermutung, die die größte Wahrscheinlichkeit für sich hat. In dem Cod. 18 des Liberianischen Archivs findet sich nämlich auch eine sechsstimmige Missa mit dem Thema g g a a h g, die mit der Missa „Benedicta“ von „Giannetto“ des Cod. 48 (16) der Münchener Hof- und Staatsbibliothek[2]) identisch ist. Dieser „Gianetto“ ist nach Haberl aber niemand anders als Giovanni Pierluigi da Palestrina, der in den Jahren 1550—1560 selbst so zeichnet[3]).

In den Cod. 18 des Liberianischen Musikarchivs erfolgte der Eintrag der Missa „Benedicta“ wahrscheinlich ebenfalls noch im Jahre 1562, längstens aber 1563. Nun steht sie aber hier an zweiter Stelle und an erster Stelle geht ihr die — Missa Papae Marcelli voraus. „Also existierte die Marcellus-Messe mindestens schon vor 1563 und damit erweist sich die Behauptung Bainis von der Komposition derselben für die Kardinalkommission als hinfällig.

Mit der Zeit des Eintrags in die bisher bekannte älteste Quelle, den Cod. 18 des Liberianischen Musikarchivs, ist aber noch keineswegs die Zeit der Komposition der Marcellusmesse bestimmt und festgelegt. Der Grund für die Niederschrift in Cod. 18 mag, wie wir bereits oben berührten, die Wirksamkeit Palestrinas an Sta. Maria Maggiore gewesen sein, der sein Opus hier sicherlich wiederholt zur Aufführung brachte. Vielleicht könnte man es aber auffallend finden, daß die Marcellusmesse unter den Augen Palestrinas ohne Titel eingetragen wurde. Wer die Gepflogenheiten der römischen Kopisten und die vielen Codices in den einzelnen Archiven kennt, wird darin nichts Auf-

---

[1]) K. J. 1892. S. 90.

[2]) Maier, J. J., Die musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München, S. 10.

[3]) Vgl. G. A. 28. Bd. Vorwort S. I.

fälliges sehen; man ließ vielfach nicht nur die Titel, sondern auch die Namen der Komponisten weg, aus dem einfachen Grunde, weil man sie als bekannt voraussetzte. So trägt in unserem Cod. 18 keine einzige Messe weder Titel noch Komponistennamen, während z. B. im Münchener Cod. 46 die zweite Messe „Benedicta" genau mit Titel und Autornamen versehen ist.

Haberl schließt sodann aus dem Umstand, daß diese Messe von dem Kopisten Dasers in den Münchener Cod. 46 eingetragen wurde, folgendermaßen: „Bekanntlich war Orlando di Lasso seit 1562 der Nachfolger Dasers als herzoglicher Hofkapellmeister, der Cod. ist also vor 1562 geschrieben. Nun ist aber die Messe „Benedicta" Giannettos identisch mit der Messe g g a a h g Palestrinas, also war sie vor 1562 komponiert." [1])

Abgesehen von dem historischen Irrtum Haberls, daß Orlando schon 1562 der Nachfolger Dasers als Hofkapellmeister wurde [2]), so daß seine Berechnung sich also um ein Jahr verschieben muß, läßt sich gegen den obigen Syllogismus wohl kaum etwas einwenden. Wir sind nun aber in der Lage, zu den Kombinationen Haberls aus neuen, ihm unbekannt gebliebenen Dokumenten die Belege darzubieten und so seine Vermutungen in bezug auf diese Messe positiv zu stützen und zu erhärten.

Wiederum ist es die Korrespondenz des Kardinals Otto von Truchseß an Herzog Albrecht V. in München, die uns nicht nur Palestrina als den Komponisten der Missa „Benedicta", sondern auch das Jahr ihrer Entstehung meldet. Am 3. November 1562 schreibt nämlich Otto von Truchseß aus Rom: „Wiewol nichts sonders newes vorhanden, So haben wir dennoch nicht vnderlassen wollen E. l. bey diser niderlendischen Ordinari zu schreyben vnd schickh E. l. himitt ain mess, die der Capellmaister zu Sta Maria maggior dise tag gemacht vnd hiefir gutt geacht wirrt; wanns E. l. och wol gefil hörte ich gern" [3]). Auch das Konzept des Antwortschreibens des Herzogs Albrecht ist uns noch erhalten; er schreibt aus „Frankfurt den 21 tag Novembris a⁰ 62 an „Cardinal von Augsburg": Euer L. schreiben auß Rom den 3. huius ist vnns alhie gestrigs tags zusampt der Neuen Composition wohl zukhomen; bedancken vns gegen E. L. des freuntlichen angedenken wollen dieselb Composition der mess Zu Erster glegenhait durch vnsere singer probieren lassn, vnd Euer l. vnser mainung darüber hernach zuschreiben." Und der Kardinal erwidert hierauf aus Rom, am „Sambstag vor Lutiae 1562: „Das E. l. die mess, so ich geschickt, zue komen, hör ich gern vnd hoffe, sie sölle E. l. gefallen". Die Meßkomposition wurde dann vom Kopisten Dasers in den Münchener Cod. Ms. 46 eingetragen.

Nun zur Bestimmung des Entstehungsjahres der Missa Papae Marcelli, Daß dieselbe in irgendeiner inneren Beziehung zu Papst Marcellus stehen

[1]) a. a. O. S. 90.
[2]) Vgl. Sandberger, Beiträge Bd. I S. 42 ff.
[3]) Münchener Reichs-Archiv, Hochstift Augsburg II C 5.

muß, liegt klar zutage. Auch Haberl hat dieses Moment immer wieder hervorgehoben. Freilich kommt er nach verschiedenen Schwankungen[1]) in der Datierung der Entstehungszeit der Messe immer wieder auf den Kardinal Cervini zurück[2]) und die „noch triftigen Beweise", die er sich für die Palestrina-Biographie vorbehielt, hat er leider nicht erbringen können. Es wird daher notwendig sein, die Beziehungen zwischen Papst Marcellus und Palestrina, sowie die kirchenmusikalischen Intentionen des neuen Papstes bei Antritt seines kurzen Pontifikates in einigen Strichen zu beleuchten, denn nur daraus läßt sich ein Bild für die damalige Situation gewinnen, namentlich für das in der kirchenmusikalischen Welt bisher unbekannte Faktum vom Karfreitag 1555.

Papst Marcellus II. und die Missa Papae Marcelli.

Nach dem Tode Julius III. bezogen am 5. April 1555 die Kardinäle das Konklave; das heilige Kollegium bestand damals aus 57 Mitgliedern, von denen 30 in Rom weilten[3]). „Jetzt — das war die Ansicht, welche Kardinal Marcello Cervini auf seiner Reise zum Konklave in Perugia offen aussprach — sei die Zeit gekommen, da mit Gottes Hilfe der bedrängten Kirche ein Papst gegeben werden könne, der den heiligen und gelehrten Päpsten der alten Zeit nacheifere und ein wahrer Stellvertreter Christi sei"[4]). Der diese Worte sprach, ahnte wohl nicht, daß er selbst am 9. April aus dem Konklave als Papst hervorgehen werde. In seiner Demut und Bescheidenheit erklärte Kardinal Cervini, daß er sich der Tiara für unwürdig halte und daß seine Kräfte für eine solche Last kaum ausreichen dürften. Doch nahm er die Wahl als in der Vorsehung Gottes gelegen an und versprach mit allen Kräften nur das allgemeine Wohl der Kirche zu seiner Pflicht und Sorge zu machen. Und Marcello Cervini, der ohne seinen Namen zu ändern, sich als Papst Marcellus II. nannte, war in der Tat der vortrefflichste Mann, den das Kardinalkollegium aufzuweisen hatte, der, wie Ranke[5]) sagt, die „Reformation der Kirche, von der die anderen schwatzten, in seiner Person darstellte". Schon unter Papst Klemens VII. hatte der junge Gelehrte die Augen des literarischen Rom auf sich gezogen; er durfte an der Tafel des Papstes den gelehrten Disputationen beiwohnen und erfreute sich der Freundschaft von Männern, die glänzende Namen trugen, wie die Humanisten Lampridio, La-

---

[1]) Vgl. Bausteine II S. 9; Vorwort (S. III) der Separatausgabe der Missa Papae Marcelli (Leipzig 1892).

[2]) K. J. 1892, S. 97.

[3]) Pastor, Ludw. v., Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. VI. Bd.: Julius III. Marcellus II. Paul IV. Freiburg 1913, S. 317 ff.

[4]) Panvinius, Vita Marcelli bei Merkle, S. Concilii Tridentini Diariorum, Friburgi Brisg. 1901/02, Pars II.

[5]) Geschichte der Päpste. I. Teil, S. 278.

scari, Bembo u. a. Papst Paul III. zog den gewandten jungen Mann ganz in seine Nähe und machte ihn zu seinem Sekretär, mit dem er jeden Morgen die diplomatische Korrespondenz und die laufenden Staatsgeschäfte erledigte. Wie sehr der Papst Cervinis Dienste schätzte, zeigte seine Ernennung zum Kardinal am 10. Dezember 1539 — er war damals 38 Jahre alt — und die Übertragung der Administration des Bistums Nicastro, das er 1540 mit Reggio und 1544 mit Gubbio vertauschte. Überall suchte er für die Reform zu wirken, wie er ja selbst ein ausgezeichneter Priester war, „der die hl. Messe mit rührender Andacht zelebrierte, sein Brevier kniend und das Morgen- und Abendgebet mit ausgespannten Armen betete; geistliche Lesung, tägliche Gewissenserforschung, pünktliches Fasten und reichliches Almosen waren für ihn feste Regel“. Einen besonderen Vertrauensakt erwies der Papst dem geistvollen Kardinal, als er ihn 1545 zu seinem Legaten beim Tridentiner Konzil ernannte, wo ihm die schwierige Aufgabe zufiel, mit den Kardinälen Pole und Monte, dem Kardinalbischof von Palestrina und späteren Papst Julius III., das Oberhaupt der Kirche zu vertreten; und das tat er mit der ihm eigenen Sachkenntnis, Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit in so glücklicher Weise, daß er bei allen dogmatischen Angelegenheiten auf dem Konzil bald als die führende Persönlichkeit galt.

Durch das Zusammenwirken mit dem Kardinalbischof von Palestrina wird Marcello Cervini auch auf den jungen Pierluigi aufmerksam geworden sein, der 1554 als Kapellmeister an die Kathedrale in Palestrina und 1555 an die Peterskirche nach Rom berufen worden war. „Wer die Biographie Marcellus II. von Polidori[1]) liest“, sagt Haberl[2]), „wird keine Schwierigkeit in der Annahme finden, daß Palestrina oft und viel mit Marcello Cervini verkehrt hat und auf die Gedanken des Kirchenfürsten, der in seiner Vielseitigkeit auch der Musikreform das wärmste Interesse und den brennendsten Eifer entgegengebracht haben wird, eingegangen ist“.

Wie sehr Cervini für den Glanz der kirchlichen Liturgie besorgt war, bezeugen uns nicht nur seine Umgebung in Rom, sondern sogar Stimmen aus dem Ausland. So schreibt der päpstliche Legat in Brüssel, Girolamo Muzzarelli, Erzbischof von Conza, in seinem Beileidsschreiben vom 12. Mai 1555 zum Tode Marcellus II. an das Kardinalskollegium: „Hoc effecit notissima eius vita sanctitas et prudentia gerendarum rerum. Confirmarunt eandem spem

---

[1]) Polidorus, De vita, gestis et moribus Marcelli II. commentarius. Romae 1744; vgl. ferner: „Vita di Marcello II. scritta di propria mano del sign. Alessandro Cervini suo fratello“. (Bibliotheca communale zu Ferrara in den Miscellanea Riminaldi Tom I. Ms. Cl. I n. 264.) Panvinius, Vita Marcelli II. (als Anhang zu den Ausgaben des Platina; kürzer bei Merkle II, 255); Dorez, Le Card. M. Cervini etc. (Mél. d'archéol. XII; Rev. d. Bibl. V). Die von Dorez seit 1895 versprochene Biographie Marcellus II. ist noch nicht erschienen.

[2]) K. J. 1892, S. 96.

prima semina studiorum pontificatus ipsius, quae nil prius quam splendorem divini cultus et rectam morum institutionem constantissime pollicebantur“ [1]).

Es ist einleuchtend, daß ein solcher Mann in alle Verhältnisse auf das genaueste eingeweiht war und schon als Kardinal zu reformieren und zu bessern strebte, wo nur immer Schäden sich zeigten und Wunden zu heilen waren, galt er doch 1547 bereits, als das Konzil nach Bologna verlegt wurde, als der zukünftige Papst. Daß die kirchenmusikalischen Zustände in diesem Reformprogramm eine wichtige Rolle spielten, läßt sich wohl denken; hatte er ja schon auf dem Konzil von Trient als päpstlicher Legat hinreichend Gelegenheit die Stimmung der Konzilväter in bezug auf die Kirchenmusik kennen zu lernen und wußte genau aus den kirchenmusikalischen Aufführungen in Rom, besonders in der päpstlichen Kapelle, aus eigenem Hören und Sehen, wo zur Reform der Hebel einzusetzen hatte.

Marcello Cervini bestieg also nicht als ein erst Werdender, sondern als ein Fertiger den päpstlichen Thron; was er seit Jahren als Kardinal zur Ausführung für notwendig gehalten hatte, das wurde nun in die Tat umgesetzt. Schon am ersten Tage seines Pontifikates gab er hierfür den Beweis: die prunkvollen und überflüssigen Feierlichkeiten der Krönung unterblieben, die gewaltigen Summen von 20000—30000 Scudi, welche die Renaissancepäpste hierfür mit vollen Händen aufgewendet hatten, bestimmte er in echt apostolischer Einfachheit zur Hälfte für die Bedürfnisse des heiligen Stuhles, zur Hälfte für die Notleidenden. „Nicht Worte, sondern Taten, war sein Regierungsprogramm“ [2]); er wisse wohl, äußerte er gegenüber dem Kardinal Gonzaga, „daß wenig Reden und viel Handeln das Beste sei“ [3]). Schon am 11. April erhielt Angelo Masarelli vom Papste den Auftrag, alle die Schriftstücke aus dem Pontifikat Julius III., welche sich auf die Reform bezogen, vorzulegen. Weitere Verfügungen ergingen an den Datar bezüglich der Kompositionen, ausgenommen die Strafgelder bezüglich der Juden, der öffentlichen Dirnen, der Buhlerinnen, der Sodomie usw. Auch der Umstand, daß Kardinal Carafa auf Wunsch des Papstes seine Wohnung im Vatikan nehmen mußte, ließ auf weitere scharfe Reformmaßregeln schließen.

Nicht lange sollte es dauern, daß der neue Papst sein Augenmerk auf die Reform der Kirchenmusik richtete. Wir besitzen ein Faktum, das den ersten Anstoß und die einleitenden Schritte zu dieser Reform bildet; Masarelli hat uns das wichtige Ereignis, das weder Baini noch Haberl kennen, in seinen Diarien aufgezeichnet [4]). Doch lassen wir den päpstlichen Zeremonienmeister selbst sprechen: „Hac die Veneris sancta (12. April 1555) pontifex

---

[1]) Orig. Lett. di princ. XV. 105. Päpstliches Geheimarchiv bei Pastor, VI. Bd. im Anhang S. 653.

[2]) Vgl. Masarelli 254 f. 261; Panvinius, Vita Marcelli II, Polidorus 115.

[3]) Pastor a. a. O. S. 344.

[4]) Vgl. hierzu Concilium Tridentinum a. a. O., Diarium VII bei Merkle II. 1911.

ad audienda sacra omnia descendit. Cum autem sacra ipsa a cantoribus non ea qua decet reverentia recitarentur, sed magis ab eis canctiones (sic) laetitiae cum eorum musicis concentibus proferri viderentur — quod valde alienum videbatur, ut his diebus, quibus ob memoriam passionis Domini mestos nos esse et lacrimis peccata nostra abstergere deceret, tum vocibus, tum musicis artibus summa laetitia exprimeretur praesertim eo in loco, in quo caput ecclesiae et sacri christiani orbis cardines residerent — pontifex ipse, vocatis ad se cantoribus ipsis, eis iniunxit, ut quae his diebus sanctis in misteriis (sic) passionis et mortis Christi recitanda erant, ea rei condecentibus vocibus referrent, atque etiam ita referrent, ut quae proferrebantur (sic) audiri atque percipi possent. Quod quidem ab ipsis cantoribus cum maxima astantium consolatione executioni demandatum est."

Ziehen wir aus diesen Aufzeichnungen die Schlüsse. Der neue Papst hat ein scharfes Augenmerk auf die Kirchenmusik; er nimmt dieselbe nicht als eine auf Tradition der päpstlichen Kapelle basierende musikalische Darbietung hin, geht an ihr achtlos vorbei oder einfach zur Tagesordnung über, nein, er betrachtet sie vom liturgisch-musikalischen Standpunkt aus. Und da nun finden die kirchenmusikalischen Aufführungen seiner Kapelle nicht seinen Beifall, ja sie erregen sogar sein Mißfallen und zwar aus zwei Gründen: erstens trugen sie dem Charakter des Tages nicht Rechnung, indem sie den Ernst und die Trauerstimmung des Karfreitags in Jubel und Freude verkehrten, also gegen die primitivsten Gesetze der Liturgie verstießen; zweitens, dadurch, daß sie die Textworte nicht verständlich zur Geltung brachten, also den allerersten musikalischen Anforderungen nicht gerecht wurden. Das waren für einen Marcellus Gründe genug, um einen solchen Skandal in Anwesenheit des Papstes und der Kardinäle, am Mittelpunkt der katholischen Christenheit („eo in loco, in quo caput ecclesiae et sacri christiani orbis cardines residerent") abzustellen und zwar abzustellen bei der ersten besten Gelegenheit, abzustellen ein für allemal. Darum läßt der Papst selbst („pontifex ipse") das gesamte[1]) Sängerkollegium, das heute in corpore Dienst leistete, sogleich nach den Funktionen offiziell zu sich rufen, spricht ihm sein wohlbegründetes Mißfallen über die heutige Kirchenmusik offen aus und gibt ihm den strengen Befehl für eine Besserung der Kirchenmusik in der Zukunft: erstens die Kirchenmusik muß dem Festcharakter entsprechen; zweitens die Textworte müssen verständlich sein. Das sind programmatische Worte, die Richt- und Zielpunkte einer kirchenmusikalischen Reform

[1]) Die päpstliche Kapelle bestand damals aus 33 Mitgliedern, und aus den vorliegenden Sängerlisten lassen sich die einzelnen mit Namen nachweisen: Abbas der Kapelle war der am 2. Januar 1555 an die Spitze gestellte Niederländer Ghiselin Dankerts; Palestrina, aufgenommen am 13. Januar 1555, steht in den mandati im archivio di stato (1552—56) in der Liste vom 4. Februar 1555 an 33. Stelle als: Jo pierloysio prenestinus (mit 9 Sc. Gehalt).

und Papst Marcellus II. viva voce der Inaugurator und Vollstrecker dieser Reform.

Es scheint, daß das päpstliche Sängerkollegium an der energischen und zielsicheren Sprache des Papstes nicht zu drehen und deuteln wagte, denn das „quod quidem ab ipsis cantoribus cum maxima astantium consolatione executioni demandatum est" läßt tief blicken. Freilich scheinen die Sympathien alle auf seiten des Papstes und der Tadel über die unpassende Kirchenmusik wohl verdient gewesen zu sein, denn das eingeschobene „cum maxima astantium consolatione" läßt uns die Situation gleichsam im Bilde schauen: die Kardinäle und die Familia pontificia — denn das waren die „Umstehenden" — wie sie dem Papste beifällig zunicken und ihre Freude und innere Befriedigung bezeugen, daß er es gewagt dieser hochfahrenden Körperschaft energisch die Wahrheit zu sagen.

Es ist auffällig, daß das Diarium des Firmanus, das Baini ausdrücklich für diese Tage zitiert[1]), uns von diesem Ereignis kein Wort berichtet; es registriert nur: „12. Aprilis, die veneris S., 13. Aprilis, die Sabbati S., tam in mane quam in sero matutinum semper Pontifex fuit praesens"; auch Francesco di Montalvo, der Sekretär der päpstlichen Sänger bemerkt in seinem Diarium vom Karfreitag nur: 12. April „die veneris S. celebravit officium Rev. Saracenus coram Sanctissimo", — wahrscheinlich wollte er diese erste unangenehme Überraschung für die Sixtinische Kapelle von seiten des neuen Papstes nicht schriftlich festhalten. Um so interessanter sind aber zwei andere Bemerkungen Bainis bei dieser Gelegenheit, die unsere Anschauungen noch mehr bekräftigen. Er erzählt, daß die päpstlichen Sänger, ebenfalls müde von den Anstrengungen der Karwoche, dem Papste den Fußkuß nicht in der gewöhnlichen Privataudienz zu leisten begehrten, sondern diese Huldigung bis zum Ostermontag verschoben, wo sie bei der päpstlichen Mittagstafel die Motetten zu singen hatten. Sollte vielleicht den Sängern die Lektion am Karfreitag noch auf den Nerven gelegen sein, daß sie nicht begehrten in der gewohnten Huldigungs-„Privataudienz" nochmals mit dem Papst in Berührung zu kommen? Sodann bemerkt Baini zu der Audienz am Ostermontag: Wenn nun Marcellus die Idee zu einer Reform der Kirchenmusik wirklich im Sinne gehabt hätte, hätte er nicht gerade bei dieser Gelegenheit, wo er das ganze Sängerpersonal um sich versammelt sah, Pierluigi mit einbegriffen, sich darüber äußern müßen? Ganz ausgezeichnet gesprochen. Gewiß, der Papst hat das in der Tat getan, nämlich am Karfreitag den 12. April, ein Vorkommnis, das Baini eben leider nicht kennt.

Am peinlichsten mag diese kirchenmusikalische Zurechtweisung von seiten des Papstes am Karfreitag Palestrina getroffen haben, dessen Eifer und Begeisterung für die hl. Liturgie Marcellus II. persönlich kannte und schätzte.

---

[1]) a. a. O. Bd. I, p. 178 (279).

Pierluigi mochte sich erinnern an die Karwoche des Jahres zuvor, wo in St. Peter unter seiner Leitung als Kapellmeister nur wahre Kunst in liturgisch erhabener Weise zum Vortrag kam, eine Kunst, die ein deutscher Berichterstatter[1]), der die Karwoche und Osterzeit des Jahres 1554 in Rom miterlebte, eigens und nachdrücklichst in seinem Reisebericht mit den anerkennenden Worten hervorhob, „daß die Kirchenmusik in St. Peter und im Lateran Hervorragendes leistete".

Wäre nun die Annahme so unwahrscheinlich, daß dieses erste und letzte offizielle Zusammentreffen Palestrinas mit Marcellus als Papst, die Geburtsstunde der Missa „Papae Marcelli" gewesen sei? Es war für den Künstler die beste und einzige Gelegenheit dem Papste zu huldigen und vielleicht damit auch indirekt gegen die skandalösen Aufführungen am Karfreitag mit einer ernsten und leichtverständlichen Kirchenmusik wie der Marcellusmesse zu protestieren.

Daß die Missa „Papae Marcelli" eine Komposition ist, die durch ihren wohlabgewogenen, thematischen Aufbau, durch die schöne, ungezwungene Textunterlage und durch ihre festliche und mächtige Klangwirkung vielen Messen Palestrinas sich würdig an die Seite stellt, sie an Klarheit, Durchsichtigkeit, auch an Leichtigkeit sogar übertrifft, wird jeder Fachmann zugestehen; daß sie anderseits freilich an Tiefe der Konzeption und Kunst hinter manchen zurücksteht, — man denke z. B. nur an die Missa Brevis, O sacrum convivium und besonders an Assumpta est Maria, — diesem Gedanken habe ich mich niemals verschließen können, so oft ich noch die Marcellusmesse zur Aufführung brachte[2]). Auch das sei gerne zugegeben, daß die Marcellusmesse wegen ihrer eben genannten Vorzüge, falls sie bei der Probe in der Kardinalkommission am 27. April 1565 gesungen worden wäre, die Wünsche und Erwartungen der Kardinäle in hohem Grade erfüllt hätte; aber das hätten sicherlich auch andere Messen Palestrinas getan.

Wir haben oben erwähnt, daß sich die Marcellusmesse, ohne einen eigenen Stil zu begründen[3]), durch eine einfache und klare Faktur auszeichnet. Damit tritt sie an die Seite jener schlichten und doch so ergreifenden Kompositionen, die Pierluigi um die gleiche Zeit schuf, ich meine seine berühmt gewordenen Lamentationen und Improperien. Die Entstehungszeit des ersten Buches der Lamentationen (mit der Widmung an Papst Sixtus V.), der Improperien und aller jener Karwochen- und Karfreitagsgesänge, welche

---

[1]) Rot, Matthaeus, Itinerarium Romanicum anno Domini 1554. Herausgegeben von Gmelin in der Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins XXXII, Karlsruhe 1880, 250, 252, 261.

[2]) Vgl. Weinmann, K., Geschichte der Kirchenmusik, 2. Aufl. München und Kempten 1913. S. 110.

[3]) Bekanntlich hat schon Baini den eigentümlichen Versuch gemacht im Schlußkapitel seines Werkes (Bd. II, S. 423 ff.) „10 verschiedene Stile Palestrinas" auszuklügeln.

sich im Cod. 59 des Musikarchivs von S. Giovanni im Lateran finden, steht aber aus der Niederschrift, um 1556, fest; denn dieser Cod. ist — auf Grund eines Handschriftenvergleiches der mit Quittungen usw. im Archiv von St. Peter, S. Giovanni im Lateran und S. Maria Maggiore — von Palestrinas Hand geschrieben und zwar zur Zeit seines Kapellmeisteramtes am Lateran.

Wir haben aus den Quellen als die sicheren Eckpfeiler für die Komposition der Missa „Papae Marcelli" die Jahre 1554 und 1563 festgestellt: 1554, weil sie sich in dem ersten Messenband, den Palestrina als sein op. I in diesem Jahr publizierte, noch nicht findet, 1563, weil sie in diesem Jahre bereits handschriftlich in dem Cod. 18 des Liberianischen Musikarchivs eingetragen ist. Als das wahrscheinliche Entstehungsjahr legen die Ereignisse das Pontifikats- und Sterbejahr Papst Marcellus II., 1555 nahe: damit würde sie der ersten Schaffensperiode des 1525[1]) geborenen Meisters einzureihen sein. Jedenfalls ist das eine erwiesen, daß Marcellus II. als Papst autoritativ eine kirchenmusikalische Reform einleitete, die er als Kardinal Cervini vorbereitet hatte.

Damit fällt die Behauptung Haberls: „Marcellus kann als Papst sich mit kirchenmusikalischen Reformen nicht beschäftigt haben, da er nach dreiwöchentlichem Pontifikat gestorben ist." Und jene Schriftsteller des 17. Jahrhunderts, die wie Banchieri[2]), Pisa[3]), Doni[4]) u. a. Papst Marcellus II. und die Missa „Papae Marcelli" mit einer kirchenmusikalischen Reform in Zusammenhang bringen, sind nicht im Unrecht, wenn sie auch darin irren, daß sie die Marcellusmesse als die „Retterin der Kirchenmusik" preisen.

---

[1]) Vgl. Weinmann, K., Das Geburtsjahr Palestrinas. Regensburg 1915.

[2]) Conclusioni nel suono dell' Organo. In Bologna per gli Heredi di Giov. Rossi MDCVIII. Concl. settim. p. 18.

[3]) Battuta della Musica dichiarata. In Roma, per Bartolomeo Zanetti MDCXI. p. 124.

[4]) De praestantia Musicae Veteris. Florentiae 1647. Tom. I, p. 111, vgl. auch Leonardo Busi, Il Padre Martini. Bd. I. Bologna 1891. S. 247 ff.

Zur Geschichte des italienischen Kammerduetts im 17. Jahrhundert

Von

Eugen Schmitz

Der Ruhm des Kammerduetts als Kunstgattung gründet sich auf das Schaffen Meister Agostino Steffanis. Seine Werke haben das vollendetste Muster ihrer Art gegeben; sie bieten darum zugleich den besten Ausgangspunkt zur Betrachtung des stilistischen Werdegangs der Form. Und nachdem die Neuausgabe der Steffanischen Duette eine Angelegenheit der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" ist, wird diese Sammlung auch den geeignetsten Rahmen für die Erforschung der Geschichte des Kammerduetts überhaupt abgeben. Der da zu leistenden eingehenden stilistisch-historischen Arbeit soll mit der vorliegenden knappen Studie nicht vorgegriffen werden. Hier handelt es sich vielmehr nur darum, zu des Verfassers „Geschichte der Solokantate" (Leipzig 1914) eine kleine Ergänzung zu bieten, indem der dort schon verschiedentlich angedeutete äußere Entwicklungsgang einer verwandten Gattung vokaler Kammermusik zunächst in großen Umrissen zusammenhängend geschildert und zugleich das Beispielmaterial, das andere einschlägige Arbeiten, wie Riemanns Handbuch der Musikgeschichte und Leichtentritts Neuausgabe des vierten Ambrosbandes erschlossen haben, durch Aufweisung einiger neuer typischer Fälle bereichert wird. In diesem Sinne möchten die nachfolgenden Ausführungen aufgefaßt werden.

Wenn die Lyrik des stile nuovo verhältnismäßig schnell sich von den kontrapunktfeindlichen Neigungen der Florentiner Cameratisten befreite und neben dem rein literarischen alsbald auch wieder musikalischen Geist atmete, so war das der segensreichen Nachwirkung der alten Madrigal- und Vilanellenkunst zu danken. Ihr ist es auch zuzuschreiben, daß alsbald die Mehrstimmigkeit sich der neuen Musikgattung verschwisterte, wie denn z. B. bereits Domenico Megli in seinen 1602 erschienenen Seconde Musiche zwei- und mehrstimmige Stücke neben den eigentlichen Monodien bringt, und gleichzeitig Salomone Rossi und Pompeo Signorucci die alsbald üppigblühende Literatur des konzertierenden Continuomadrigals eröffnen. Neben

dem ein- und dreistimmigen spielt dabei der zweistimmige Tonsatz eine besondere Rolle. Zwar die großen Madrigalwerke sind sparsam damit, oder übergehen ihn wohl ganz, indem sie wie Millevilles Madrigali in concerto (1617) oder Monteverdis „Selva morale" von der Monodie gleich zu drei, fünf und mehr Stimmen weiterschreiten; aber in der eigentlichen solistisch-monodischen Literatur nimmt er nächst der Einstimmigkeit eine bevorzugte Stellung ein, und selbst an Denkmälern, die seiner alleinigen Pflege gewidmet sind, fehlt es schon in der Frühzeit nicht[1]). Die zweistimmigen Gesänge des monodischen Literaturkreises, sowie die in ihrer Gesamtheit doch auch recht beträchtlichen zweistimmigen Beiträge des Konzertmadrigals stellen nun aber nichts anderes dar, als die Anfänge jener Kunstform, die später als „Kammerduett" neben der Solokantate zu größter Bedeutung kam und mit den einschlägigen Werken von Steffani und Clari einen Höhepunkt der musikalischen Lyrik Italiens überhaupt bildet. Daß dabei der Name „Kammerduett", soweit ich sehe, erst mit Maurizio Cazzatis „Duetti per camera" (Bologna 1677) als Gattungsbezeichnung durch den Druck verallgemeinerte Bedeutung erlangt[2]), hat nichts zu besagen. Zeigt doch andrerseits die Tatsache, daß Steffanis und Claris Kammerduette in manchen Handschriften noch als „Madrigali à 2" bezeichnet sind, wie wenig auch in diesem Falle die Terminologie mit der Formentwicklung Schritt hielt und daß außerdem die Kunde vom Zusammenhang des Kammerduetts mit älteren Formen noch zur Zeit seiner höchsten Blüte lebendig war. Denn, können wir die Geschichte des Kammerduetts als solche in der Tat mit den zweistimmigen Monodien des stile nuovo und den zweistimmigen Konzertmadrigalen beginnen, so weist die Frage nach seinen Vorstufen zunächst auf das Madrigal des 16. Jahrhunderts zurück. Daß damals bereits in der weltlichen musikalischen Lyrik der duettistische Stil gepflegt wurde, zeigt abgesehen von den häufigen Duo-Episoden in mehrstimmigen Madrigalen eine Literatur ausschließlich zweistimmiger weltlicher Gesangswerke[3]), deren wiederholte Neuauflagen deutlich für das Interesse, das dieser Art von Tonstücken entgegengebracht wurde, sprechen. Neben dem Madrigal ist indessen auch die Motette an der Vorbereitung unserer Kunstform beteiligt: Leichtentritts Forschungen haben die Vorliebe der Niederländer für zweistimmige Episoden auch im Motettenstil aufs neue hervorgehoben; die Bicinien von Großmeistern wie Josquin und Lasso, Sammelwerke wie die Bicinia Gallica, Latina, Germanica von G. Rhau (Wittenberg 1545) oder die Cantiones suavissimae duarum vocum von Petrus Phalesius (Antwerpen 1590) sind in gleichem Sinne einzuschätzen[4]). Endlich ist in der dem Madrigal und der Motette gemeinsamen Form des geistlichen und weltlichen polyphonen Chordialogs, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts beliebt wurde und sich im Grunde genommen als eine Art chorisches Duett darstellt, das spätere Soloduett vorbereitet.

Die grundlegenden Elemente der Formentwicklung teilt das Kammerduett mit der Solokantate. Der in den Typen von „Arie“ und „Madrigal“ verkörperte Gegensatz liedmäßigen und deklamatorischen Ausdrucks, seine schrittweise Annäherung und Ausgleichung, die Art des musikalischen Strophenbaus mit der „Variation über bleibendem Baß“ als Hauptform, die Entwicklung einer freien Mehrteiligkeit auf Grund von Taktwechsel, Tonartwechsel, sowie vor allem allmählicher Scheidung arioser und rezitativischer Melodik, die mehr oder minder selbständige Bedeutung des Continuo und anderer instrumentaler Mitwirkung: alle diese aus der Geschichte der Frühmonodie bekannten ursprünglichsten stilistischen Bedingnisse gelten für die zweistimmigen Gesänge des stile nuovo in gleicher Weise wie für die einstimmigen. Bezüglich dieser Stilfragen verweisen wir daher auf unsere Studie im Jahrbuch 1911. Diesmal haben wir uns nur so weit damit zu befassen, als besondere im Wesen des duettistischen Satzes. begründete Wirkungen in Frage kommen. In dieser Hinsicht ist zunächst die allgemeine Beobachtung festzulegen, daß die bekannte Bedeutung der Arienform als rückschauender Vorkämpferin musikalischer Klarheit und melodischer Gesetzmäßigkeit und als Widerpart der nurliterarischen musikfeindlichen Neigungen der Camerata sich im zweistimmigen Tonsatz ganz besonders kundtut. Der Grund liegt im schon erwähnten Zusammenhang dieser frühesten „Kammerduette“ mit der alten Madrigal- und Vilanellenkunst. Bereits im Jahrbuch 1911 haben wir Beispiele hierfür bei Brunelli und Kapsberger aufgewiesen. Hier sei des weiteren hinzugefügt, daß z. B. schon in Domenico Brunettis „L'Euterpe“ (Venedig 1606) ein Stück wie das am Jungbrunnen der alten Polyphonie sich erlabende Duo „Amor s'io non ti credo“ ganz auffällig von dem teilweise noch recht unbehilflichen Florentiner Grundstil des Werkes sich abhebt, daß in Peris „Varie Musiche“ (1609) Ambros ein gleiches für das Duett „Al prato, al fonte“ nachgewiesen hat, daß auch spätere Florentiner wie Rafaello Rontani ihre „musikalische Bekehrung“ mit zweistimmigen Sätzen beginnen (— vgl. das melodisch ebenso vernünftige wie harmonisch klare Duo „Deh spiegate“ aus dem zweiten Buch Varie musiche von 1618 —) und daß selbst ein so ganz reaktionär florentinisches Werk wie die Musiche der Francesca Caccini von 1618 in einigen zweistimmigen Canzonetten am genießbarsten ist. Wie in solchen und ähnlichen Stücken die Florentiner Grundsätze durch Elemente des alten Stils verdrängt werden, dafür kann der zweistimmige Schlußsatz eines Dialogs aus Domenico Viscontis „Arie“ (Venedig 1616) eine Sonderprobe bieten: sein Anfang „Cantiam dunque ormai ridenti“ bringt auf die letzte Silbe zur Hervorhebung der Versgliederung eine der bekannten „lastenden Kadenzen“ cameratistischer Deklamatorik. Ein Gleiches müßte nun eigentlich bei der zweiten Verszeile: „nostre gioie, nostri contenti“ zur Hervorhebung des Reimes geschehen, allein hier wird der Halt durch polyphone Stimmführung überbrückt: ein altes „dilaceramento della poesia“, das aber dem musikalischen Fluß

vortrefflich dient. Daß freilich doch nicht alle zweistimmigen Denkmäler der Frühmonodie in gleichem Sinne als fortschrittlich einzuschätzen sind, zeigt z. B. das eben erwähnte Werk der Francesca Caccini mit dem langatmigen verschnörkelten Madrigal: „Io mi distruggo“ oder Vater Giulio Caccini selbst mit den zweistimmigen Versuchen seines „Fuggilotio“ von 1614. Im Zusammenhang mit diesem rückschauenden Charakter steht desgleichen auch die etwas untergeordnete Rolle, die der Continuo in manchen dieser frühesten Duette noch spielt, insofern nämlich die untere Singstimme zugleich auch als instrumentaler Grundbaß dient. Es kommt sogar vor, daß bei einzelnen Gesängen eine Wahl zwischen einstimmiger oder zweistimmiger Ausführung freigestellt ist, insofern die Unterstimme nach Belieben reininstrumental oder vokal und instrumental ausgeführt werden kann. Brunettis „L'Euterpe“ bietet Beispiele hierfür mit ganz schlichten liedmäßigen „Arien“ wie „Circe crudele“, stellt freilich im Gegensatz hierzu doch auch die Form des „obligaten Duetts“ für zwei Singstimmen und selbständigen Continuo auf. Besonders fortschrittliche Bedeutung gewinnen aber solche und ähnliche Stücke dann, wenn sie durch Wechsel zwischen ein- und zweistimmigen Partien Neigung zur freien Mehrteiligkeit im Aufbau zeigen; damit ist die erste der Stilfragen berührt, die für die Sondergeschichte des Duetts ausschlaggebende Bedeutung gewinnen: das ist zunächst die Scheidung und Entwicklung der Gattungen des Duetts mit Solopartien und ohne solche, sodann des textlich dialogischen und nicht dialogischen Duetts, des homophonen und des polyphonen Duetts, endlich des nur vom Continuo begleiteten und des Duetts mit konzertierenden Instrumenten. Diese Unterschiede spielen in der Blütezeit der Form und darüber hinaus zum Teil eine grundlegende stilistische Rolle. Sie lassen sich in ihren Anfängen aber auch bis zu den Frühmonodien zurückverfolgen.

Nicht alle erscheinen dabei von gleicher Wichtigkeit. Z. B. die Heranziehung konzertierender Instrumente hat für den Duettstil als solchen geringere Bedeutung. Das „duetto con stromenti“ ist nur eine Abart des Konzertmadrigals, und darum auch in Werken, die überhaupt dieser Gattung nahestehen, am frühesten vertreten: so in Quagliatis „Sfera armoniosa“ (Rom 1623) mit dem von Hugo Riemann verschiedentlich besprochenen und neugedruckten Gesang „O come dolce amore“ für zwei Soprane mit konzertierender Violine. Im Durchschnitt beschränkt sich die Beteiligung selbständiger Instrumente in den Duetten der Frühzeit auf Ritornelle. Von viel eigenartigerer Bedeutung als das konzertierende Duett ist schon die Form des textlich dialogischen Duetts, obwohl auch sie stets bis zu einem gewissen Grade eine Ausnahmeerscheinung bleibt. Daß sie bei Meister Steffani nur ganz vereinzelt vorkommt, ist typisch: die uns in Deutschland noch aus den Werken der Berliner Schule und Mendelssohns bekannte Erscheinung, daß dem Duett Dichtungen zugrunde gelegt werden, die duettistische Behandlung eigentlich nicht erfordern,

gilt nämlich für das italienische Kammerduett bis zur Herrschaft der Neapolitaner so allgemein, daß das Gegenteil als Ausnahme wirkt. Eine ästhetische Rechtfertigung dieser Methode, nicht duettistische Texte doch als Duette zu komponieren, hat Chrysander im ersten Band seines „Händel“ zu geben versucht, doch genügt es wohl, allgemein zu sagen, daß die Wahl zweistimmiger Vertonung eines Textes jedenfalls so lange kein Bedenken erregt, als sie nicht im Widerspruch zum Textsinn steht. Verstöße in dieser Hinsicht sind aber in der italienischen Literatur des 17. Jahrhunderts selten; im allgemeinen ist die bekundete Abneigung gegen eigentlich dialogische Texte hier vielmehr ein Zeichen besonderer Feinheit des Empfindens, insofern dabei der intime Charakter der Gattung und der Unterschied vom theatralischen Stil besonders ausgeprägt erscheint. Daß nämlich dem textlich dialogisierenden Duett von Hause aus etwas Theatralisches anhaftet, zeigt am besten die Form in der es wurzelt und mit deren Entwicklung es das ganze Jahrhundert durch verknüpft bleibt: der Dialog. Seine Literatur im stile nuovo gehört keineswegs nur der Duettform an: es gibt vielmehr in der Frühgeschichte der Monodie Dialoge, die ausschließlich als einstimmige Wechselreden verlaufen und damit das Wesentliche des Duetts, den zweistimmigen Satz, beiseite lassen[5]). Andererseits nimmt der Dialog manchmal wieder chorischen Charakter an, indem er in Einzelteilen über den zweistimmigen Tonsatz hinausgeht und drei, vier, fünf und wohl auch mehr Stimmen heranzieht. Dafür bietet namentlich die Literatur des Konzertmadrigals Beispiele[6]). Daneben steht als eine häufige Erscheinungsform nun aber die Mischung dialogischer Soli mit zweistimmigen Sätzen, wie sie bereits Meglis „Musiche“ von 1602 mit den Duettszenen „Tirsi und Filli“ und „Dafne und Eurilla“ bringen, wie sie weiterhin[7]) gern als Sonderbeigabe in der Monodienliteratur erscheint und gelegentlich auch in selbständigen Veröffentlichungen auftritt, wie Francesco Rasis (allerdings mehrstimmige Teile nicht ganz ausschaltende) „Dialoghi rappresentativi“[8]) (Venedig 1620) zeigen. Diese Gattung Dialoge vertritt die der vokalen Kammermusik eigene dramatische Neigung im Rahmen des Duetts in gleicher Weise wie die von ihr den Ausgang nehmende „Sujetkantate“ im Sologesang. Ihr Bau, der eine Reihe längerer solistischer Wechselreden — meist in rezitatorischem Ton — durch einen — in mehr geschlossen liedmäßiger Melodik gehaltenen — zweistimmigen Schluß krönt, wird nun gelegentlich auch von kleinen lyrischen Zwiegesängen mit dialogischem Text, doch ohne den ausgesprochen dramatischen Charakter des eigentlichen „Dialogo“, nachgebildet; Marco da Gaglianos Musiche von 1615 enthalten z. B. ein solches Stück „Chi nudrisce tua spemme“, dessen zweistimmiger Schluß allerdings nur aus ein paar knappen Phrasen besteht. Jedenfalls ist aber mit dieser Art das Muster aufgestellt, dem die Form des dramatischen textlich dialogischen Duetts bis in die jüngste Zeit gefolgt ist, und das zugleich das Vorbild zum „Kammerduett mit selbständigen Solopartien“ gegeben hat.

Diese Gattung des „großen Kammerduetts“ — wie Chrysander sie getauft hat — gestaltet den Wechsel von einstimmigen und zweistimmigen Partien, der sich bei dem textlich dialogisierenden Duett aus der dichterischen Anlage ergibt, unter rein musikalischen Gesichtspunkten, indem der Text nach Belieben des Komponisten und ohne inhaltliche Nötigung zwischen Einzel- und Zwiegesang verteilt wird. Außer dem „Dialogo à due“ kommt als Quelle dieser Form jene Art „durchbrochenen“ Tonsatzes in Betracht, die in zweistimmigen Gesängen durch vorübergehendes längeres Pausieren der einen Stimme die andere solistisch hervorhebt. Beispiele hierfür bietet — alter Überlieferung folgend — namentlich das zweistimmige Konzertmadrigal, und in dieser Hinsicht gehören Gesänge wie Monteverdis „O viva fiamm'“ (aus dem 7. Madrigalbuch, Venedig 1619) oder Martino Pesentis „Io moro“ (aus dem 1. Madrigalbuch, Venedig 1621) auch zu den Bausteinen der Geschichte des „großen Kammerduetts“ [6]).

Im Rahmen der eigentlichen Monodie werden wir nachher noch mit Valentinis Musiche à due voci ein Muster dieser Stilart kennen lernen. Neben dieser Vorstufe ist aber auch die ausgebildete Form des „großen Kammerduetts“ selbst — außerhalb der Dialogliteratur — in der Frühzeit des stile nuovo bereits vertreten: so steht z. B. in Rontanis zweitem Buch „Varie musiche“ (Rom 1618) eine dreiteilige Strophenvariation über bleibendem Baß „S' io miro i biondi crin“, die auf zwei Solostrophen eine zweistimmige folgen läßt, desgleichen in den „Varie musiche“ des Giovanbattista Gagliano (Venedig 1623) ein Gesang „O notte amata“, der zwei kurze Soli zwischen zwei zweistimmigen Sätzchen stellt [9]). Ein ähnliches Beispiel bietet Hieronymus Kapsberger im zweiten Buch seiner „Arie“ (Rom 1623) mit dem Duo „Ancora il rè“, das wieder eine Reihe kleiner Sopransoli durch einen zweistimmigen Schlußsatz krönt. Schon etwas breiter in der Anlage ist endlich das Stück „Stelle del ciel ridenti“ aus Paolo Quagliatis „Sfera armoniosa“ (Rom 1623): auf zwei Teile à doi folgt je ein Solo beider Soprane und dann als Abschluß abermals ein zweistimmiger Satz [10]). Diese und ähnliche frühen Beispiele des Kammerduetts mit Solosätzen haben im übrigen nicht nur für die Geschichte des Duetts, sondern auch für die Geschichte der Kantate Bedeutung, insofern sie gleich den Dialogen und mehrgliedrigen Konzertmadrigalen die Gestaltung der freien kantatenhaften Mehrteiligkeit vorbereiten und ausbauen helfen.

Dagegen ist die Ausbildung des polyphonen Elementes wieder eine ganz besondere Stilfrage der Entwicklung des Duetts. Durch Steffanis Schaffen hat sich ja mit der Gattung der Begriff einer Musterschau hervorragender kontrapunktischer Feinheiten verknüpft. Es muß zwar hier schon betont werden, daß dieses polyphone Wesen durchaus nicht den Durchschnitt der Geschichte des Kammerduetts ausmacht, daß es vielmehr ausschließlich stilbestimmend nur bei einzelnen bevorzugten Erscheinungen —

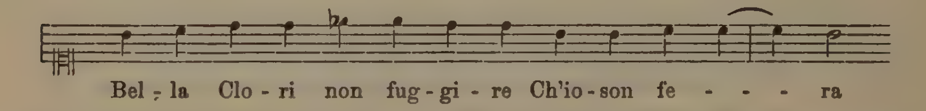
deren bedeutendste eben Steffani ist — hervortritt. Aber deshalb ist es doch das Wahrzeichen der Form in ihrer höchsten Vollendung und als solches von größter entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung. Hugo Riemann schreibt darum mit Recht in seinem Handbuch der Musikgeschichte im Hinblick auf einige feine imitatorische Stellen in dem Sopranduo „Vergine bella“ in Domenico Bellis „Arie“ (Venedig 1616), es sei damit ein „veritabler Baustein für das Kammerduett“ gegeben. Nur ist dieser Fall keineswegs etwa eine Besonderheit oder Einzelerscheinung. Ansätze zu solcher Vorbereitung des polyphonen Duettstils finden sich in der Frühzeit des stile nuovo vielmehr verhältnismäßig zahlreich. Vor allem hat als nächster Erbe der klassischen Polyphonie wieder das Continuomadrigal mit seinen zweistimmigen Gesängen oder Episoden in diesem Sinne vorgearbeitet[6]. In der zweistimmigen Monodie haben sogar bereits die beiden Cameratisten Peri und Caccini der Imitatorik Raum gegönnt: Peri in der „Varie musiche“ von 1609 mit dem sonst recht stilstreng florentinischen Duo „Con sorrisi“, Caccini mit verschiedenen zweistimmigen melodisch freilich sonst recht ungeschickten Stücken in dem „Fuggilotio“ von 1613; auch bei anderen dem Florentiner Kreis nahestehenden Lyrikern wie Radesca und Rontani begegnen polyphone Stilproben in Zwiegesängen. Vor allem ist dies aber bei Angehörigen der römischen Schule, die ja ganz im allgemeinen der klassischen Polyphonie näher steht, der Fall; so besonders bei dem Palestrinaschüler Antonio Cifra, der in einem über den Romanescabaß als strophische Variation gestalteten Gesang „Vezzos' Angelli“ (Scherzi, Lib. I, Rom 1613) sogar das kantatenhafte Kleinmotivspiel bereits sehr glücklich mit der kontrapunktischen Nachahmung verbindet, so selbst bei Kapsberger, der sich in einschlägigen Stücken wie dem mit sehr zierlichen Imitationen beginnenden „Che fai tu“ aus dem zweiten Villanellenbuch (Rom 1619) von seiner besten Seite zeigt[11].

Die hiermit an Beispielen, welche sich natürlich leicht vermehren ließen, im Rahmen der Frühmonodie nachgewiesene Entwicklung der verschiedenen Gattungen und Stilarten des Kammerduetts steht in unmittelbarer Verknüpfung mit dem Schaffen der Blütezeit. Auf dem Wege dahin liegt eine dem dritten und vierten Jahrzehnt angehörende, den Fortschritt vermittelnde Literatur, die zunächst noch durch einige Stilproben charakterisiert sei. Da erregen vor allem die „Musiche à due voci“ (Venedig 1622) von Giovanni Valentini, dem auch als Madrigalisten wohlbekannten Wiener italienischen Hofkapellmeister, schon als eines der frühen ausschließlich den zweistimmigen Satz pflegenden Denkmäler — und somit recht eigentlich zu den „Inkunabeln“ des Kammerduetts gehörend — besonderes Interesse. Für die Geschichte des polyphonen Duetts kommt das Werk freilich weniger in Frage; sein Stil strebt nämlich nicht nach feineren kontrapunktischen Wirkungen, sondern zeigt vielmehr jenen dialogischen Wechsel kleiner imitierender Phrasen, der nachmals im Neapolitanerzeitalter bei einer Gattung von Duetten gebräuchlich

wurde, die Matthesson scharf aber treffend mit der Angabe charakterisiert, daß in ihr „gar nichts, oder nur hier und da etwas weniges ungerades oder concertierendes, das hintereinander herschleicht, anzutreffen ist". In diesem Sinne deutet also Valentinis Werk eigentlich Zeichen des Verfalls voraus; aber an sich ist die frühe Ausprägung solcher Stilart jedenfalls bemerkenswert. Valentinis Neigung zum „durchbrochenen Tonsatz" bekundet sich indessen auch noch in anderer Weise: nämlich darin, daß die meisten Stücke mit längeren Solostellen der beiden Stimmen beginnen, denen erst allmählich die Vereinigung zu zweistimmiger Führung folgt. Dieser Satzart nach gehört das Werk in bekanntem Sinne auch zu den Vorstufen des „großen Duetts", obwohl es selbständige Soli nicht verwendet, abgesehen von einem den Schluß bildenden Dialog. Dieser läßt in bekannter Weise rezitativische Wechselreden in einen sechsstimmigen Schlußchor auslaufen; für den Fall mangelnder Besetzungsmöglichkeit hat jedoch der Komponist auch eine zweistimmige Fassung beigegeben: ein recht charakteristisches Kennzeichen für die zwiespältige Stellung der Dialogform zwischen Solo- und Chormusik. Nicht nur bei diesem Dialog, der mit einer „Sonata" für „Due Flautini e un Violino" beginnt, sondern auch bei den anderen Gesängen ist außer dem Continuo noch konzertierende Instrumentalmusik beigezogen, so daß also auch das „duetto con stromenti" Valentinis „Musiche" zu seiner Geschichte zählt. Die Rolle der Instrumente bleibt freilich im wesentlichen auf Vor- und Zwischenspiele beschränkt. Diese selbständigen Instrumentalsätzchen zeigen sich aber mit den Gesängen motivisch verknüpft; so beginnt die einleitende „Sonata" eines Stückes:

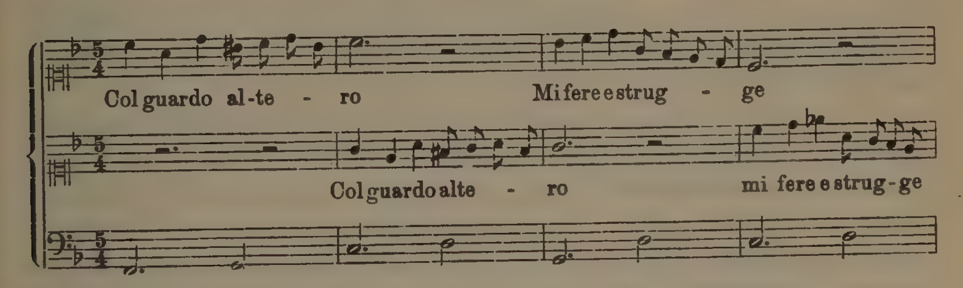


und die nach einigen Pausen einsetzende Singstimme:

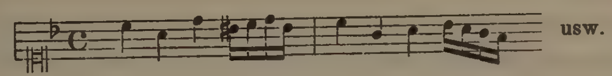


Daß der Continuo in solcher Weise die Gesangsmelodie vorspielt, kommt seit Beginn des stile nuovo häufiger vor; eine derartige thematische Verbindung selbständiger Instrumentalsätze mit Gesängen dagegen ist einstweilen noch etwas Seltenes, zeugt also abermals für den fortschrittlichen Charakter von Valentinis Duetten. Im gleichen Sinne wirkt die melodische Ausdrucksweise des Werkes. Sie hat alle Unbehilflichkeiten aus der Frühzeit des stile nuovo abgestreift; gewandt deklamiert ist sie das treue Spiegelbild des Textes, ohne die reinmusikalischen Erfordernisse aus dem Auge zu verlieren. Im allgemeinen herrscht der rezitativische Ton vor, doch flechten sich auch manche fließenden ariosen Partien ein. Der deklamatorische Aus-

druck wird dabei durch ein Mittel gefördert, das zufolge Kroyers Forschungen aus dem alten Madrigalstil stammt und für den neuen Gesangsstil nun neue Bedeutung erlangt: durch häufigen Taktwechsel. Dabei unterlaufen manchmal auch verwickelte Taktarten wie $^5/_4$ oder $^7/_8$ (verdruckt als $^7/_9$), die indessen ganz mühelos gehandhabt werden, wie nachstehender (— zugleich für den „durchbrochenen“ Stil des Tonsatzes charakteristischer —) Anfang eines Stückes beweisen mag:



Das einleitende Ritornello spielt die Phrase im einfachen C-Takt, indem die Achtel der zweiten Takthälfte als Sechzehntel genommen werden, voraus:



Daß der Komponist auf die richtige Auffassung des $^5/_4$-Taktes doch noch nicht ohne weiteres rechnet, zeigt die vorsichtig beigefügte Erklärung: „Dove si trovera questo segno $^5/_4$ si canteranno tre Semiminime nel battere e due nel levare“. Im übrigen ist das Beispiel eine glänzende quellenmäßige Rechtfertigung gewisser kühner rhythmischer Deutungen, durch die Hugo Riemann den Stil der Frühmonodie zu erklären suchte[12]).

Von weiteren Beiträgen zur Ausbildung des Duettes mit Soli seien aus dieser fortschrittlichen Übergangsliteratur zunächst Gesänge des Brunellischülers Giov. Pietro Bucchianti und des Orgelmeisters Girolamo Frescobaldi genannt. Bucchianti bringt in seinen „Arie, Scherzi e Madrigali“ (Venedig 1627) ganz nach Valentinis Art das Duett mit solistisch durchbrochenem Tonsatz („Tu sei pur bella“), außerdem einen kleinen zweistimmigen Dialog, der durch Wiederholung des Anfangs nach einem Zwischensatz eine Art dreiteiliges Dakapo darstellt. In Frescobaldis beiden Büchern „Arie“ (Florenz 1630) ist die solistische Durchbrechung noch verschärft herausgestellt durch Verbindung mit Taktwechsel; am interessantesten erscheint in dieser Hinsicht die zweistimmige Ciacona „Deh vien“ im Lib. II, die folgende Anlage zeigt: C 3 „Deh vien“ (zweistimmig) — C „Deh non celar“ (Solo des 1. Tenors) — C 3 „Deh vien“ (zweistimmig) — „Deh non fuggir“ (zweistimmig) — und „Godi da te“ (Solo des 1. Tenors) — „Deh non fuggir“ (zweistimmig).

Die übersichtliche Teilung in zwei entsprechende dreiteilige Dakapo-Gruppen ist nicht zu verkennen; dabei bildet das Ganze aber in verhältnismäßig knappen Ausmaßen ein einheitlich geschlossenes Stück. Der zweistimmige Tonsatz Frescobaldis zeigt hier wie sonst Ansätze zu feiner gearbeiteter Polyphonie, so daß der Meister also auch in diesem Sinne zur Vervollkommnung der Form beigetragen hat.

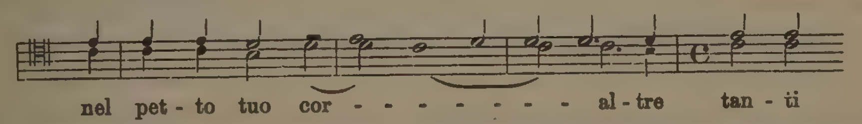
Wieder in anderer Beziehung gilt das für Giovanni Fel. Sances, dessen 1633 zu Venedig erschienene „Cantade à due voci", abermals ein Sonderdenkmal des zweistimmigen Satzes, zunächst die Scheidung des großen mehrteiligen und des schlicht liedmäßigen Duetts, die mit dem Gegensatz von „Arie" und „Madrigal" bis in die Frühzeit zurückgeht, verschärft ausgeprägt haben[13]).Die recht geschmeidige und ansprechende Melodik von Sances, in der nur hin und wieder eine etwas breit geratene Kadenzierung noch an die Frühzeit des stile nuovo gemahnt, unterscheidet schon ganz deutlich nach Art der gleichzeitigen Solokantate rezitativische und ariose Wendungen, besonders auch in einem in bekannter Weise als Soloduett gestalteten Dialogo „Lilla bell' e crudele". Recht bescheiden wirkt die Kontrapunktik, einfach aber kräftig die Harmonik. Eine ebenfalls zu den breiter gebauten Typen zählende Ciacona „Lagrimosa beltà" ist über den gleichen hier indessen viel ausgeprägteren Basso ostinato gebaut wie das eben erwähnte Stück von Frescobaldi und gleich nachher zu nennende Gesänge von Frc. Negri und Frc. Manelli: mithin erstreckt sich die aus der Geschichte der Solokantate bekannte Bedeutung des ostinato als konstruktiven Formelements auch auf die Entwicklung des Kammerduetts. Später ist Sances besonders noch in seinen „Capricci poetici" (Venedig 1648) auf die Form des Kammerduetts zurückgekommen, ohne indessen Fortschritte zu zeigen: sein zweistimmiger Satz wird im Gegenteile in der Canzonetta „Che sperasti o mio cor" zeitweise ganz zu jener stereotypen Parallelführung meist in Terzen, die wir aus der späteren italienischen Oper kennen, woneben es indessen doch nicht an virtuosen Pikanterien, wie dem im Kleinmotivspiel an beide Stimmen verteilten Sechzehntelmetrum:

usw.

fehlt. Ein Dialogo à due „Pastore e Ninfa" fällt durch den scharf getroffenen Gegensatz zwischen dem schnippischen Ton der Nymphe und den gefühlvollen Auslassungen ihres Umwerbers auf; der zweistimmige Kontrapunkt als solcher ist indessen auch hier recht dürftig.

Die Bedeutung, die dem einzigen zweistimmigen Stück in Frc. Negris „Arie... con alcune Cantate" (Venedig 1635), einem Sonetto sopra l'Aria della Ciacona, wegen der Scheidung von „Arie" und „Rezitativ" für die allgemeine Formengeschichte zukommt, ist in des Verfassers Geschichte der Solokantate (Seite 57 f.) gebührend gewürdigt worden. Hier ist noch ergänzend

hinzuzufügen, daß, wie gerade dieses Stück zeigt, der rezitativische Ton zunächst auch im zweistimmigen — in diesem Fall allerdings meist dialogisierend durchbrochenen — Satz Ausbildung fand; später beschränkt sich ja dann allerdings das Rezitativ fast ausschließlich auf die Soli des „großen Kammerduetts". Im Kontrapunkt ist Negri wie Frescobaldi Vertreter einer gemäßigten Polyphonie; gelegentlich bringt er jenes synkopierende Zusammenführen beider Stimmen zu Sekunden mit Terzauflösung:



das in der Blütezeit dann zu einem beliebten Wirkungsmittel wird. Für die Entwicklung des „großen Kammerduetts" legen endlich die „Musiche varie" von Francesco Manelli (Venedig 1636) und die „Musiche sacre e morali" von Domenico Mazzocchi (Rom 1640) weiteres Zeugnis ab. Bei Manelli hat die Form immer noch reichlich knappe Umrisse, jedoch mit dem dreiteiligen Dakapo als Grundlage. Da Manelli bekanntlich ein Frühmeister der Venezianischen Oper ist, erscheint diese scharfe Ausprägung des Dakapos immerhin beachtenswert. Der zweistimmige Satz ergeht sich auch hier in zwar nicht sehr kunstvoller aber doch ganz gefälliger Imitatorik. Eine Ciacona à doi („Con lieto balleno") vertritt das schlicht liedmäßige Duett, während eine als Dialog gegebene dramatische Szene „La Luciata" durch Heranziehung des dreistimmigen Satzes die Grenzen des Duetts überschreitet. Von Mazzocchis Werk kommt vor allem das in der Abteilung „Recitativi" enthaltene einzige zweistimmige Stück „Piangete occhi" in Betracht, eine spirituale Liebesklage, die den weltlichen die religiösen Gefühle gegenüberstellt. Zwischen je einem Duo am Anfang und am Ende stehen Soli der beiden Stimmen, wobei das Ganze schon eine recht stattliche Ausdehnung gewinnt: in den Soli herrscht der rezitativische Ton der werdenden Venezianer Oper, die zweistimmigen Teile sind mehr arios gehalten. Auf feinere polyphone Arbeit ist fast durchweg verzichtet [14]). — —

Im Anschluß an die Entwicklung der Solokantate beginnt auch für das italienische Kammerduett beiläufig im vierten und fünften Jahrzehnt seiner Geschichte eine Blütezeit. Von einer solchen zu sprechen, berechtigen weniger die quantitativen als die qualitativen Verhältnisse. An Zahl und Menge kommt die — von nun an ebenfalls meist handschriftlich verbreitete — Duettkomposition der Kantatenliteratur nicht entfernt gleich, wohl aber erreicht sie, zum mindesten in Einzelerscheinungen, eine künstlerische Höhe, die sie den besten Leistungen der Zeit überhaupt gesellt, und gewinnt außerdem auch im ganzen Durchschnitt die höchste Reife der Formentwicklung. Im letzteren Sinne war für das Duett freilich nicht so viel Arbeit zu leisten wie für die Solokantate, denn seine Typen erscheinen dem Grundriß nach schon

in der Vorentwicklung viel vollkommener ausgebildet. Zwischen den Kantaten etwa eines Zanata, Antonii, Gasparini einerseits und den ersten Versuchen der Grandi, Berti, Turini und Genossen andrerseits fehlt so ziemlich jede formtechnische Parallele; dagegen sind die „großen Kammerduette“ Steffanis formal genommen doch lediglich ein erweiterter Ausbau jener Dialoge und Zwiegesänge mit Solopartien, die wir oben bis ins erste Jahrzehnt des stile nuovo zurückverfolgten. Im übrigen geht wie auf den Vorstufen so auch in der Blütezeit die Formbildung des Duetts mit der der Solokantate vielfach parallel; namentlich die verschiedenen Arten der strophischen und freien Anlage finden sich hier wie dort. Es gibt mithin einsätzige Gebilde ohne jede Gliederung, schlicht strophische Gesänge, Gesänge in zweiteiliger Liedform, in dreiteiligem Dakapo, in noch weiter mehrsätzigem Aufbau mit verschiedenartiger Gliederung durch Refrainbildungen usw. Der für den Kantatenbau grundlegend wichtige Gegensatz von „Arie“ und „Rezitativ“ allerdings spielt für das Duett, obwohl er ihm nicht fremd bleibt, keine so ausschlaggebende Rolle: in rein zweistimmigen Gesängen findet das Rezitativ wenig Eingang, und in den „großen Duetten“ mit Solopartien ist der Wechsel zwischen Duo und Solo für die Formung im großen so ausschlaggebend, daß davor die Unterschiede in der melodischen Ausdrucksweise zurücktreten. Immerhin kommen sie hier für die Gliederung im einzelnen natürlich doch in Betracht, sei es im Rahmen der Soli allein, sei es, daß die Soli als Rezitative den ariosen Zwiegesängen gegenübertreten, sei es, daß auch in den Zwiegesängen selbst sich ausnahmsweise rezitativische Teile abheben.

Die Komponisten unserer Kunstgattung sind von der Mitte des Jahrhunderts an der Hauptsache nach im Kreise der Schulen von Rom, Venedig und Bologna zu suchen, in denen sich vor Beginn der Neapolitanerherrschaft das musikalische Schaffen Italiens am fruchtbarsten entfaltete. Von der ganz besonders bedeutenden römischen Schule, der durch seinen Lehrer Ercole Bernabei auch Steffani angehört, soll, um der Sonderforschung über diesen Meister nicht vorzugreifen, hier nur so weit die Rede sein, als dies der Zusammenhang fordert. In diesem Sinne ist lediglich zu betonen, daß der durchschnittliche Stil dieses Komponistenkreises[15]) keineswegs etwa Steffanis Kontrapunktik als Grundmerkmal trägt. So wenig wir dies für das Kammerduett im allgemeinen geltend fanden, so wenig gilt es auch für diese gesonderte Gruppe. Es fehlt zwar nicht an einzelnen Werken, welche die fein imitatorische Richtung vertreten, und selbst nicht an Persönlichkeiten, die, wie namentlich Cerruti und Ludovigi, in diesem Sinne als besondere Parallelen zu Steffani erscheinen. Aber den Grundton gibt auch im römischen Kammerduett die Hinneigung zum ungebundeneren theatralischen Stil an. Selbst die Duette eines für vokale Kammermusik so besonders veranlagten Meisters wie Carissimi haben ihren künstlerischen Schwerpunkt in der ausdrucksvollen, feingliedrigen Melodik der Einzelstimmen als solcher und nicht im Kombi-

natorischen. Auch bei Stradella bildet die Kontrapunktik nur einen keineswegs vorherrschenden Einzelzug seiner vielseitigen Pflege unserer Kunstform. Und in den Duetten von Komponisten wie Gaudio, Bocalini und ganz besonders dem in jungen Jahren 1688 als vatikanischer Kapellmeister in Rom gestorbenen Antonio Masini, nimmt die Imitatorik gar ausgesprochener denn je den Charakter jener äußerlich effektvollen, billigen, „hintereinander herschleichenden" Satzweise an, die wir seit Valentini nun schon wiederholt fanden.

Daß in der venezianischen Schule das vorwiegende Interesse an der Oper die Beschäftigung mit anderen Kunstgattungen in den Hintergrund drängte, zeigt sich wie bei der Solokantate so auch beim Kammerduett. So kommen denn z. B. gleich die beiden Häupter der Schulen, Cavalli und Cesti, hier nur mit ganz vereinzelten Leistungen in Betracht. Von Cavalli dürfte das Hauptstück die zweistimmige Kantate „Amante veridico" sein, deren Disposition hier mitgeteilt sei; zweistimmig: „Ho un cuor" — Solo des 1. Soprans: „Sono per me soavi" — Solo des 2. Soprans: „S' io v' amo" — zweistimmig: „Io si per vuoi sospiro" — Solo des 1. Soprans: „Vel dica" — zweistimmig „Io si per vuoi" (transponiert und mit gesteigerter Lebhaftigkeit des Rhythmus) — Solo des 2. Soprans: „Ite pur gloriosa" — zweistimmig: „Ho un cor" (= Anfang). Hier zeigt sich das Muster der vielsätzigen, durch Refrain und Dakapo zusammengeschlossenen kantatenhaften Mehrteiligkeit auf das große Kammerduett übertragen. Der opernmäßige Charakter des Gesangs, der sich schon in der Überschrift kundtut, prägt sich auch in Einzelheiten des musikalischen Stils aus, namentlich wieder in der dialogisierenden Imitatorik der zweistimmigen Sätze. Die Soli sind desgleichen in der Art des arios durchsetzten Opernrezitativs gehalten. Den gewaltigen Seelenmaler Cavalli darf man nicht in dem Stück suchen, denn die Beteuerungen des „wahrheitsliebenden Liebhabers" schlagen einen ziemlich leichten musikalischen Unterhaltungston an. Von Cesti kennt Verfasser zurzeit überhaupt noch keinen als Kammermusik entworfenen Duettsatz; was an Einzelduetten in den Bibliotheken sich findet, sind wohl alles ausgewählte Opernstücke. Diese beginnen überhaupt bereits im Venetianerzeitalter eine wachsende Rolle zu spielen, und mancher Opernmeister blieb wohl hauptsächlich aus dem Grunde der vokalen Kammerkomposition fern, weil er sich durch die in die Hausmusik übergegangenen Arien und Duette seiner Opern bereits genügend in dieser Kunstgattung vertreten wähnte. Zumal wenn, wie dies bei Cesti wenigstens teilweise der Fall ist, der Duettsatz der Oper nicht ganz auf die intimere kontrapunktische Arbeit verzichtet: der kleine von Chrysander („Händel" I, Seite 197 ff.) mitgeteilte Zwiegesang gibt in dieser Hinsicht von dem Stil des Meisters ein ganz gutes Bild. Von den folgenden Meistern der Schule haben sich zunächst noch P. A. Ziani und Giov. Legrenzi als Duettkomponisten betätigt[16]. Des ersteren bereits 1640 erschienene „Fiori musicali" erinnern

daran, daß auch in der Blütezeit das Konzertmadrigal noch in die Geschichte des Duetts hereinspielt, wie in diesem Zusammenhang denn gleich auch nochmal Monteverdi mit seinen 1651 (posthum) veröffentlichten „Madrigali e Canzonetti“, die richtige Beispiele des dialogischen Kammerduetts enthalten, zu nennen ist. Namentlich kommt das Konzertmadrigal aller Komponisten aber als Hauptquelle des duetto con stromenti in Betracht[17]. Zianis Duettsatz, für dessen Bewertung übrigens außer dem Druckwerk auch handschriftlich Überliefertes ausschlaggebend erscheint, ist kontrapunktisch sehr einfach; Beachtung verdient die gelegentlich vorkommende zweistimmige Behandlung des Rezitativs. Von Legrenzi seien hier die — übrigens auch zur Gattung des Konzertmadrigals neigenden — „Idee Armoniche“ (Venedig 1678) hervorgehoben. Sie pflegen einerseits die schlichte strophische Form mit den als „Ariette“ bezeichneten Gesängen; daß hierbei die fast ganz gleichlautenden Strophen jeweils im Druck wiederholt sind, wie dies übrigens auch bei ähnlichen Solokantaten Legrenzis vorkommt, gibt dem Ganzen ein äußerlich anspruchsvolleres Ansehen. Die breitere Form vertreten freie mehrsätzige Stücke, unter denen indessen das Duett mit Solo nicht vorkommt. Der allgemeine musikalische Stil ist der aus des Meisters Solokantaten bekannte, wobei Legrenzis Neigung zum melodischen Bau mit Kleinmotiven die „durchbrochene“ Setzart der Zweistimmigkeit, die jeder strengeren Imitatorik ausweicht, besonders fördert. In dieser Hinsicht zeigt sich Legrenzis Schüler Ruggiero Fedeli seinem Meister nahe verwandt; der ausgesprochen virtuose Stil seines Kammerduetts „Col geloso mio pensiero“, der über breiter solistischer Einführung der Themen, Parallelgängen in Terzen und Sexten, sowie figurenreichem, gelegentlich auch auf den Continuo übergreifenden Wechselspiel, jedem Ansatz zu eigentlicher Kontrapunktik überhaupt aus dem Wege geht, kündet das Neapolitanerzeitalter an. Ähnliches gilt für die Duette von Pallavicino und Polarolo, in denen man indessen wohl durchweg wieder Opernstücke zu erblicken hat. Immerhin treffen einige knappe einsätzige Zwiegesänge, insbesondere Polarolos, teils in Dakapo-, teils in Liedform gehalten, den Ton intimerer Musik so gut, daß ihre Verpflanzung in die Kammer naheliegend erscheinen mußte. Ein Duett „O dolce mia speranza“ von dem späteren Marcuskapellmeister Antonio Biffi endlich zeigt, daß doch auch der Sinn für gewähltere polyphone Wirkungen bei den Venezianischen Vertretern unserer Kunstform nie ganz verlorengegangen ist[18]. Der letzte Aufschwung, den Lotti, Caldara und ihr Kreis in dieser Hinsicht brachten, vollzieht sich allerdings erst außerhalb unseres Zeitraums.

Stärker tritt das kammermusikalische Interesse wieder im Bologneser Komponistenkreis hervor, betrifft hier allerdings mehr die Form der Solokantate. Immerhin haben die meisten Kantatenkomponisten, wenigstens vereinzelt, sich doch auch im Kammerduett versucht, so Milanta, Melani, Gabrielli, Gianettini u. a. Dabei lassen sich die „theatralische“ und die „kontrapunktische“ Richtung

nicht minder deutlich als bei den Römern unterscheiden. Die erstere überwiegt wie immer. Ihr typischer Vertreter ist Maurizio Cazzati mit seinen im Druck erschienenen „Duetti per camera“ (Bologna 1677), die durch einen „Dialogo di due Amanti“ der Form des großen Soloduetts huldigen[19]), sonst aber die knappere rein zweistimmige Fassung (— meist als dreiteiliges Dakapo) bevorzugen. Daß die einzelnen Stücke in alt herkömmlicher Weise Überschriften tragen („Amante piangente“, „Amore occulto“ u. dgl.) entspricht einem auch in der Solokantate beliebten Brauch der Bologneser Schule, ohne in jedem Falle für dramatischen Charakter der Texte kennzeichnend zu sein. Das eigentliche künstlerische Wirkungsmittel des Werkes ist aber trotz der vorherrschenden Zweistimmigkeit die Melodie als solche: darum beschränkt sich der zweistimmige Satz auf rein homophones Zusammengehen oder auf Nachahmungen, die sogleich wieder zur Homophonie führen, und darum wird auch vor allem das thematische Material erst sehr breit solistisch eingeführt, ehe überhaupt die Zweistimmigkeit Platz greift. Solche solistische Expositionen sind zwar der kontrapunktischen Richtung auch nicht fremd: selbst bei Steffani finden sie sich; aber zum tonangebenden Stilprinzip, wie bei Cazzati, erhoben, erscheinen sie als eines der ausgeprägtesten Merkmale eben des theatralischen Duetts. Im gleichen Sinne wirkt das Hervortreten dialogisierender Stellen bekannter Art. Weitere Beispiele für dieses theatralische Kammerduett bieten Mar. Pietranera, Giov. Maria Bononcini, Antonio Pistocchi und auch Giov. Batt. Bononcini, der ja schon stark in die nächste Epoche hineinragt, mit seinen 1691 zum Druck gebrachten „Duetti da camera“. Hier kündigt sich das Neapolitanerzeitalter besonders deutlich an: vom opernhaften Charakter der vorwiegend als dramatisierende Duoszenen mit reichem Wechsel von Soli und Zwiegesängen gegebenen Form angefangen bis zu mancher einschmeichelnden melodischen Wendung, manchem virtuosen Koloraturauswuchs im einzelnen sowie dem primitiven Kontrapunkt und der Bedeutungslosigkeit des Rezitativs im allgemeinen. Daß sich der Kammerstil Bononcinis auch später nicht verfeinert hat, konnte schon Chrysander (Händel II, S. 58 ff.) an Hand des Kantaten- und Duettenwerks von 1721 nachweisen.

Wie Bononcini die theatralische, so führt Giov. Maria Clari die kontrapunktische Richtung des Bologneser Kammerduetts ins neue Jahrhundert über. Unter seinen Vorläufern sind dabei vornehmlich Cossonio und Petrobelli, in gewissem Sinne wohl auch Cherici mit seinen 1685 gedruckten wenigstens in Einzelzügen polyphonen „Componimenti da camera à 2 voci“ zu nennen. C. D. Cossonio bringt in einem um 1669 gedruckten Kantatenwerk beispielsweise ein ganz schlichtes Kammerduett „Così leggiadra è la beltà“, das durch gefeilte, wenn auch sehr einfache Imitatorik auffällt. Auch ein größeres Soloduett „No, non voglio se devo amare“ zeigt nicht nur durch seinen auch von Steffani komponierten Text eine gewisse Verwandtschaft mit dieses Meisters Stil. Noch mehr gilt dies für die als knapp dreiteilige Dakapos

gegebenen Duette in Francesco Petrobellis „Cantate à una e due voci“ (Bologna 1676), einem besonders ausgeprägten Bologneser Seitenstück zur intimen Kunst der Römer Cerruti und Ludovigi. Giov. Maria Clari selbst aber, der als Schüler G. P. Colonnas zum Bologneser Kreis gehört, ist neben Steffani der ausgesprochenste Spezialist des kontrapunktischen Kammerduetts. Ja er geht in der Vorliebe für den zweistimmigen kontrapunktischen Satz über den römischen Meister sogar insofern noch hinaus, als er die Form des Duetts mit Solo sichtlich meidet. Daß er sogar die in der Bologneser Schule beliebten „Sujetkantaten“, obwohl es sich dabei sozusagen um „Monologe“ handelt („L'ambizioso indigente“, „L'amante disperato“, „La moglie gelosa“, „Il poeta spiantato“, „Il musica ignorante“ usw.) als reine Duette gibt, ist in gleichem Sinne charakteristisch. Im übrigen tut sich in diesen „Sujetduetten“ viel von dem lustigen Humor kund, der namentlich seit Carissimi ein Erbstück der vokalen Kammermusik wurde. Der künstlerische Schwerpunkt von Claris Duettschaffen fällt aber freilich doch auf des Meisters einfache lyrische Gesänge, die durch edlen Ausdruck und feine Technik zu den schönsten Blüten im Kranze unserer Kunstgattung zählen. Der Form nach bestehen sie zumeist aus drei oder vier verschiedenartig kontrastierten zweistimmigen Teilen, deren Umfang in der Regel etwas breiter ist als bei Steffani. Im Tonsatz unterlaufen ja wohl regelmäßig einzelne homophone Stellen, aber der Hauptsache nach erscheint die Wirkung doch ganz auf kunstreiche Imitatorik der zwei Singstimmen gestellt, wofür auch der Verzicht auf jedwede reichere Ausgestaltung der Begleitung bezeichnend ist. Und eben deshalb darf Clari neben Steffani als der zweite „Klassiker“ unserer Kunstgattung gelten. —

Was von Künstlern, die sich keiner der drei Hauptschulen zurechnen lassen, sei es weil sie wirklich außerhalb stehen, sei es weil wir über ihre persönlichen Verhältnisse zu wenig unterrichtet sind, für die Geschichte der Blütezeit des Kammerduetts in Frage kommt, ist nicht viel; allein es finden sich auch darunter Erscheinungen von typischem Interesse. So ist z. B. eine Cantata à due: Lidia e Fileno („Adorato Fileno quanto sarei contento“) von Antonio Severo da Luca durch außergewöhnlich reiche Instrumentalbegleitung (u. a. auch Bassons und Hautbois), ein bemerkenswertes Denkmal des Duetto con stromenti, das freilich vielleicht doch schon einer späteren Zeit angehört. Eine andere Cantata à due von Travesani (Trevisani?) „Plora, stride“, ein breit angelegtes Soloduett, erscheint hinwiederum kennzeichnend dafür, daß im kontrapunktischen Duettstil auch die Gefahr einer gewissen Verknöcherung steckte: was bei Steffani und Clari freieste ungezwungene Kunst ist, wird hier zur trockenen schulmäßigen Pedanterie. Dagegen zeigen einige Kammerduette von Carlo Cappellini eine merkwürdige Vereinigung des sorglos homophonen und durchbrochenen Stils mit einer gewissen „thematischen Arbeit“, wie denn z. B. im Duo „Volgo altrove il pensier“ das erste

Motiv nicht nur nach Kantatenart leitmotivisch in verschiedenen Sätzen auftritt, sondern gleich nach der Einführung auch durch eine regelrechte Umkehrung beantwortet wird u. dgl. Der Mailänder Carlo Ambrogio Lonati ist endlich wie in der Solokantate so auch im Duett als besonders glücklicher Vertreter der intimen Reize der Gattung zu nennen, die sich namentlich in der fein entwickelten Melodik als solcher, mitunter schon an gewisse Zierlichkeiten der späteren opera buffa gemahnend, kundtun. In dieser Hinsicht hat im Neapolitaner Zeitalter, dessen Anfänge zwar auch noch ins 17. Jahrhundert fallen, entwicklungsgeschichtlich aber zur Zukunft gehören, das Kammerduett noch manchen Fortschritt gemacht; seinen eigentlichen Höhepunkt hatte es aber doch mit dem Schaffen Steffanis, Claris, sowie ihrer nächsten Umgebung erreicht und überschritten.

Anmerkungen.

[1]) Als Beispiele solcher zweistimmigen Werke nennen wir aus den ersten Jahrzehnten: Gabr. Pulitis „Scherzi . . . à 2 voci“ (Venedig 1605), Cagnazzis „Passatempi à 2 voci (Venedig 1608), Biancos „Musiche à due voci“ (Venedig 1610), Rubinis „Madrigali e pazzarelle à 2 voci“ (Venedig 1610), Floriano de Magris „Canzonette, Villanelle et Arie à 2 voci“ (Mailand 1611), Sigismondo d'Indias „Musiche à 2 voci“ (Venedig 1615), Giovanni Valentinis „Musiche à due voci“ (Venedig 1622), Salomon Rossis „Madrigaletti à 2 voci“ (Venedig 1628). Ob die Werke von Puliti, Magri und Bianco wirklich dem stile nuovo angehören, kann Verfasser allerdings nicht sicher sagen, da er sie nur bruchstückweise kennen lernte. Ein Verzeichnis der Vertreter der monodischen Frühliteratur im allgemeinen ist in Jg. 18, Seite 48 unseres Jahrbuchs gegeben.

[2]) Die Bezeichnung „Duetti“ allein findet sich auch schon bei Barbara Strozzi (Venedig 1651).

[3]) Man denke an die Canzoni francese à due voci des Antonio Gardano (Venedig 1539), die Madrigale à due voci der Girolamo Scotto (Venedig 1551), Bernardino Luppacchino e Giov. Mario Tasso (Venedig 1559), Giovanni Paien (Venedig 1564), Giov. Matteo Asola (Venedig 1587), Fil. Nicoletti (Venedig 1588), Joh. Gero (Venedig 1593), Paolo Fonghetti (Verona 1598).

[4]) In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, daß der zweistimmige Satz auch als Unterrichtsmittel stets besondere Bedeutung hatte, denn die italienische Gesangsmethode liebte es, die Solfeggierübungen zur Prüfung der Tonreinheit zweistimmig zu geben. Verschiedene der im Text genannten Werke des 16. Jahrhunderts sind in diesem Sinne einzuschätzen, und das 17. Jahrhundert führt diese vorwiegend didaktische Duettliteratur mit Werken von Bianco, Giamberti, Gentile, Natali, Viviani u. a. bis ans Ende weiter.

[5]) Beispiele hierfür wurden bereits im Jahrbuch 1911 aufgewiesen. Zu dieser Gattung gehört auch der im Sonderdruck (Venedig 1626) erschienene Dialogo musicale „Satiro e Corisca“ von Tarquinio Merula, dessen Leichtentritt (Ambros IV, Seite 889) kurz gedenkt, und der ohne zweistimmigen Satz mit einem Lamento des verlassenen Satiro schließt. Die dichterische Situation gemahnt übrigens manchmal auffällig an Alberichs Szene mit den Rheintöchtern, so z. B. wenn Corisca ihren häßlichen Bewerber

neckend fragt: „Che voi tu ch'ami in te? Quel tuo bel ceffo? Quella sucida barba, quell' orecchie caprigne?"

[6]) Vgl. des Verfassers Aufsatz: „Zur Geschichte des italienischen Continuo-Madrigals im 17. Jahrhundert" (Sammelbände d. I. M. G. XI_4).

[7]) So bei Barbarino, Visconti, Anerio, Boschetti, Bellanda.

[8]) Kurze Ausführungen hierüber bei Leichtentritt (a. a. O.) und Riemann, Handbuch II_2.

[9]) Der knappe Bau dieses Stücks erhält besondere Geschlossenheit dadurch, daß der zweite Duettsatz „Deh scorgi" motivisch an den Schluß des ersten anknüpft, wie auch das Instrumentalritornell refrainartig wiederholt wird.

[10]) Ein ähnliches, teils dialogisierend einstimmig, teils homophon zweistimmiges Stück hat Quagliati schon in seinem 1611 gedruckten „Carro di fedeltà" gebracht, einem Werkchen, das bekanntlich der Frühgeschichte der Oper angehört. Das erinnert daran, daß Anregungen für den Ausbau gerade der letzten Endes doch aus dramatischem Geist geborenen Form des „großen Kammerduetts" selbstverständlich auch vom Opernstil ausgingen.

[11]) Inwiefern die polyphonen Regungen mit der Ausbildung der Melodik des stile nuovo zusammenhängen, wurde bereits oben angedeutet.

[12]) Vgl. insbesondere das Handbuch der Musikgeschichte II_2, Seite 78 ff.

[13]) Letzteres ist durch knappe, „Canzonette" betitelte Strophengesänge, wie „Quando non ti risolvi" oder „Chi sà amare e tacer" vertreten; ersteres dagegen durch Stücke nach Art der Cantada: „Occhi sfere vivaci", die in sieben von einander unabhängige „Stanze" zerfällt, von denen die zweite und dritte, die fünfte und sechste Soli der Einzelstimmen, die übrigen Zwiegesänge sind.

[14]) In solchen und ähnlichen Stücken berührt sich die Geschichte des Kammerduetts mit der des Oratoriums. Vgl. Scherings, Geschichte des Oratoriums, Seite 56, sowie des Verfassers Geschichte der Solokantate, Seite 61. — In anderen schlichten Duetten wie z. B. den zweistimmigen „Arien": „Ecco l'alba" und „Non ha più loco" greift Mazzocchi sogar ganz entschieden zu jenem Dialogisieren der Stimmen, das wir bei Valentini schon als eine Art Verfallszeichen fanden.

[15]) Seine Hauptvertreter im Gebiet des Kammerduetts sind neben Steffani vor allem: Carissimi, Rossi, Virg. Mazzocchi, Marazzoli, Arpa, Savioni, Kerll, Caproli, Corsi, Cerruti, Ludovigi, Gaudio, Boretti, Rainaldi, Carlo Manelli, Masini, Bocalini, Stradella, Franchi; zu seinen Ausläufern zählen Händel und Torri.

[16]) Über die hier ebenfalls einzureihenden Duette der Barbara Strozzi (Druckwerke 1651 und 1654) sind des Verfassers Forschungen noch nicht abgeschlossen.

[17]) Vgl. des Verfassers genannten Aufsatz; es ist außerdem insbesondere an Werke wie: Cazzati, „Madrigali e Canzonette per camera à due e tre" (con Violini), (Bologna 1661), Petrobelli, „Scherzi amorosi" à 2 e 3 voci con violini à beneplacito (Venedig 1668), Coya, Cantate e Serenate à solo e à due con Violini (Mailand 1679), Perti, Cantate morali e spirituali à una e à due con Violini e senza (Bologna 1688), zu denken.

[18]) Bei dem genannten Duett Biffis trägt der letzte Satz die Bemerkung: „à tre con la voce del Basso al piacere"; der Continuo, dem Text unterlegt ist, unterscheidet sich in der Tat melodisch kaum von der Art der Singstimmen. Diese freigestellte Dreistimmigkeit ist eine merkwürdige Erinnerung an die früheste Zeit des stile nuovo.

[19]) Auch dieser Dialog bietet übrigens wieder ein Beispiel für zweistimmiges Rezitativ, das sogar bereits ausdrücklich als solches („Recitativo") bezeichnet ist.

Die Mannheimer „Messias“-Aufführung 1777.

Von

Max Seiffert

Wie wenig berechtigt es ist, die Renaissance der Seb. Bachschen Werke im deutschen Musikleben ausschließlich Mendelssohns Aufführung der Matthäuspassion in Berlin 1829 als bleibendes Verdienst anzurechnen, hat Hermann Kretzschmar in seiner ausgezeichneten Geschichte der Leipziger (alten) Bachgesellschaft klar und überzeugend dargelegt.

Eine ganz ähnliche Überschätzung ihrer geschichtlichen Bedeutung und Tragweite haftet zur Zeit immer noch auch J. A. Hillers Massenaufführung des Händelschen „Messias“ in Berlin 1786 an. Sie hat auf die Einführung von Händels Werken in Deutschland zweifellos einen bestimmten Einfluß ausgeübt, aber Hiller war ebenfalls keineswegs der erste, der für Händel eintrat. Die Forschung hat bisher allerdings nur von vier voraufgehenden „Messias“- (Hamburg 1775, Mannheim 1777, Schwerin und Weimar 1780) und zwei „Judas“-Aufführungen (Berlin 1774 und Wien 1779) kurze Notiz genommen, ich vermag diese Zahl jedoch auf rund zwanzig zu erhöhen und den Beginn dieser deutschen Bewegung zugunsten Händels bis 1771 zurück zu verfolgen. Erst aus und in dem Zusammenhange mit allen diesen vorgängigen Erscheinungen läßt sich Hillers Tat objektiv würdigen und bewerten.

Die Dürftigkeit der Nachrichten, die der Musikforschung über die eben erwähnten sechs Aufführungen bisher zu Gebote standen, läßt es begreiflich erscheinen, daß man aus Befürchtung zu geringer Ausbeute darauf verzichtete, den ersten Spuren von Händels Werken auf deutschem Boden weiter nachzugehen. Aber mit dieser Dürftigkeit ist es bei näherem Zusehen doch nicht so arg schlimm. Freilich lassen sich für etliche Aufführungen eben kaum mehr als karge äußerliche, statistische Angaben erbringen. Dafür besitzen wir jedoch in anderen Fällen materielle Überreste von reicherem Inhalt: Textbücher, Partitur- und Stimmenabschriften, die eine sichere Nachprüfung der musikalischen Qualität ihrer Aufführungen ermöglichen; gedruckte und briefliche Rezensionen, die von dem Eindruck der Werke auf ihr Publikum anschaulich berichten. Ein Stein behutsam an den anderen gefügt, ergibt zwar

nur ein Mosaikbild der alten Zeit, aber über alle Risse und Lücken hinweg tritt doch der große, gemeinsame Zusammenhang der Einzelerscheinungen klar hervor, die für Hillers Unternehmen den Boden bereiteten.

Die Aufgabe, diesen Zusammenhang auf dem Grunde der geschichtlichen Belege aufzubauen, greift weiter aus, als es die Rücksicht auf den Raum hier zuläßt. Es muß genügen, an einem einzelnen Beispiel die Beschaffenheit des Problems und seiner Behandlung aufzuweisen. Da liegt es denn nahe, von den älteren Aufführungen diejenige herauszugreifen und näherer Betrachtung zu unterziehen, die als Episode in Mozarts Leben allgemeines Interesse beanspruchen darf: die Aufführung des „Messias" zu Mannheim im Jahre 1777.

* * *

Am 30. Oktober 1777 war Mozart, von München und Augsburg kommend, in Mannheim eingetroffen. Dem Konzertmeister der Hofkapelle Karl Theodors, Chr. Cannabich, galt anderen Tags sein erster Besuch, den er in Begleitung des Violinisten Chr. Danner machte. Alle drei gingen zusammen alsdann in die Probe. „Das Oratorium, welches man probiert, ist vom Händel, ich bin aber nicht blieben. Denn man hat vorher einen Psalm Magnificat probiert vom hiesigen Vicekapellmeister Vogler und der hat schier eine Stunde gedauert" — so berichtet Mozart noch am selbigen Tage, 31. Oktober, an seinen Vater.[1]) Zum nächsten sehr ausführlichen Brief an den Vater fand Mozart am 4. November Zeit; er kommt darin auf alles Mögliche der vergangenen Tage zu sprechen, verliert aber kein Wort über die eigentliche Aufführung des Oratoriums.

Diese passive Teilnahme Mozarts an dem bedeutsamen Ereignis in Mannheim bereitet den Biographen sichtliche Verlegenheit, als ob in seinem Verhalten irgend etwas Bedenkliches gelegen sei, das der Entschuldigung oder Beschönigung bedürfte. Jahn-Deiters[2]) bemerken, daß „die Aufführung am 1. Nov. keinen Eindruck gemacht zu haben scheint", ähnlich Walter[3]), daß Mozart „die Hauptprobe vor Beendigung des Oratoriums verließ, das keinen Eindruck auf ihn gemacht zu haben scheint", obwohl O. Kade, allerdings an etwas versteckter Stelle[4]), schon längst die Besorgnis zerstreut hatte, daß Mozarts Briefstelle ihm etwa den Vorwurf mangelnden Verständnisses der Händelschen Kunst zuziehen könnte. Unvoreingenommen und wörtlich verstanden, wie sie eben

---

[1]) L. Nohl, Mozarts Briefe, Leipzig 1877, 2. Aufl. S. 73.

[2]) O. Jahn, W. A. Mozart, 4. Aufl. von H. Deiters, Leipzig 1905, I, S. 437, Anm. 65.

[3]) F. Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hof, Leipzig 1898, S. 187.

[4]) O. Kade, Die ersten drei Aufführungen des Messias in Deutschland, Mecklenburger Zeitung vom 30. Dez. 1885.

steht, läßt sie doch nur die eine Deutung zu, daß Mozart in der Probe den Beginn des Oratoriums nicht abgewartet hatte, sondern sich vorher nach Voglers Magnificat entfernte. Das Oratorium konnte also überhaupt keinen Eindruck auf ihn machen, weder einen schlechten noch einen guten, da er keine Note davon gehört hatte. Nun hätte es ja freilich in der Aufführung geschehen sein können. Daß er aber nicht da gewesen ist, erweisen andere Briefstellen mit fast völliger Sicherheit. Cannabich hatte Mozart versprochen, ihn am 1. November zum Intendanten Grafen Savioli führen zu wollen. Es kam zwar nicht dazu, aber die äußere Vorbereitung hierauf beschäftigte Mozart jedenfalls. Am 4. November teilt er ferner seinem Vater mit[1]), er sei „am Samstag am Allerheiligen-Tag in der Kapelle im Hochamt“ gewesen; das ist aber gerade der 1. November, an dem auch das Oratorium aufgeführt wurde. Um dies zu hören, hätte er endlich nochmals die Tortur des einstündigen Magnificat über sich ergehen lassen müssen. Danach trug er zweifellos kein Verlangen. Nach kurzem Verkehr mit einigen Hofmusikern, die allesamt Vogler wenig Neigung entgegenbrachten, stellte sich Mozart mit seinem Urteil über ihn impulsiv ihnen zur Seite:

> „Vogler ist ein öder musikalischer Spaßmacher, ein Mensch, der sich recht viel einbildet und nicht viel kann. Das ganze Orchester mag ihn nicht.“

Da war es doch nur natürlich, daß er dem so geschätzten Manne wie seinen Werken tunlichst aus dem Wege ging. Wohnte er aber dem Konzert nicht bei, hatte er auch keinen Grund, dem Vater nähere Mitteilungen darüber zu machen. Eine andere Deutung läßt sein Schweigen nicht zu.

Statt Mozarts hat nun ein anderer das Referat über die Aufführung geschrieben, der als Ohren- und Augenzeuge besonders dazu befugt war, der Dirigent Abt Vogler. Im „Hamburgischen Korrespondenten“[2]) hatte jemand Holzbauers „Günther von Schwarzburg“ angezeigt und zur Charakterisierung seines Gesangstiles auf die „edle Simplicität eines Händels“ verwiesen. Dagegen wandte sich Vogler in seinen „Betrachtungen der Mannheimer Tonschule“[3]) mit folgendem Erguß:

> „Der erste November des letztverwichenen Jahres war der Tag, an welchem hier die Kenner Gelegenheit hatten, die Simplicität eines Händels zu beurtheilen. Von unseren besten Sängern und Instrumentisten ward sein so hoch gerühmtes Oratorium, der Messias, aufgeführt. Bey allen war der Wetteifer recht merklich, den belohnenden Beifall des gegenwärtigen Hofes ganz zu verdienen: aber was geschah? Alle Zuhöhrer gähnten. War dieses ein Zeichen von verderbten Organen: so haben wir Mannheimer alle dieses Unglück mit einander gemein. Daß es auch nicht an der Ausführung gefehlet, mag das einhellige Zeugniß aller derer bewähren, die unser Orchester kennen.

---

[1]) L. Nohl, a. a. O. S. 75.

[2]) Vom Januar 1778.

[3]) Jahrg. I 1778 S. 119 f.

> Was anders, als die unerträgliche Trockenheit, nicht edele Simplicität der Musik, hat also uns in diese tödtliche Apathie versenket! Wie auffallend war der Kontrast, als ein Psalm-*Magnificat,* das unser zweiter Kapellmeister gesetzt, und jener unvollendeten Aufführung unmittelbar nach gefolget, nicht nur uns wieder zum Leben geführet, sondern ein Wonnegefühl in uns erreget hat, das ich nicht zu schildern vermag".

Die „unvollendete" Aufführung kennzeichnete er später noch genauer[1]), wie folgt:

> „Die Händelschen Chöre . . . sind bei uns aufgeführt worden, es blieb aber beim ersten Theil des Oratoriums, der zweite konnte noch nicht folgen, weil diese trockene Musik kein Zuhöhrer aushalten will."

Mannheim erlebte also am 1. Nov. 1777, was Mozart unerwähnt läßt, eine teilweise Aufführung des „Messias" und zwar mit dem Ergebnis einer glatten Ablehnung des Werkes.

Man braucht Voglers Persönlichkeit nicht mit Mozartscher Elle zu messen, um trotzdem leicht zu erkennen, daß seine Darstellung des beschämenden Ereignisses ziemlich verfänglich ist. Der Weihrauch, den er selbstgefällig dem eigenen Magnificat streut, die Geflissentlichkeit, mit der er die Vorzüglichkeit aller Mitwirkenden beteuert, um alle Schuld auf das Werk des veralteten Komponisten Händel abzuwälzen, sind nicht gerade starke Zeugnisse ganz reinen Gewissens. Ein bloßer Verdacht ist indessen noch kein bündiger Gegenbeweis. Zu einem solchen fehlte es aber bisher an ausreichenden Unterlagen. Selbst Fr. Walters weitgreifende Forschung vermochte weder im Mannheimer Theaterarchiv noch in anderen Bibliotheken, die sonst musikalische Reste der einstigen Mannheimer Glanzzeit bergen, irgendwelches Aufklärungsmaterial zu entdecken. Umso wertvoller ist daher das unverhoffte Auftauchen einer geschriebenen Messiaspartitur, die, einst Peter Ritter, Voglers Schüler, gehörig und von seinen Nachkommen an das Antiquariat L. Liepmannssohn veräußert, 1910 in meinen Besitz gelangte. Der luxuriöse Maroquineinband mit Goldschnitt und reicher Goldpressung, die Reduktion der drei Händelschen Teile auf zwei, die namentliche Kennzeichnung der beteiligten Solisten, lauter Mannheimer Sängern, durch Rötelstift an den Stellen ihres ersten Auftretens, das sind Merkmale, die auf den ersten Blick diese Partitur als diejenige erkennen lassen, die für die Mannheimer Aufführung maßgebend gewesen ist. In ihr finden wir nun auch lang gewünschten näheren Aufschluß über die einzelnen Momente, die das Fehlschlagen der Aufführung bedingten.

Wie der Titel des 101 Querfolioblätter starken Bandes: *Il Messia, Oratorio, Musica di M. Handel,* vermuten läßt, sangen Solisten und Chor den Text in einer italienischen Übersetzung, die höchstwahrscheinlich wohl von dem seit 1756 angestellten Hofpoeten Mattia Verazi angefertigt war. Zu einer Zeit also, wo Dichter, wie Herder, Eschenburg, Ramler, es als Ehrenaufgabe betrachteten, Händels Werke den Lauten seiner Muttersprache anzupassen und so für die deutsche Kunst aus fremdem Besitz zurückzugewinnen, wo in der

---

[1]) Ebenda, Jahrg. II S. 280.

großen Oper Holzbauers „Günther von Schwarzburg“ durch die erstmalige Behandlung eines Stoffes der deutschen Geschichte eben die Hoffnung auf eine nationale Oper neu belebt hatte, da nahm man in Mannheim keinen Anstoß daran, den „Messias“ in das Reimgeklingel eines faden, weichlichen Opernitalienisch zu stecken, statt aus der kernigen Sprache der Lutherbibel die Kraft des Ausdruckes zu schöpfen, die das Empfinden jedes Hörers unmittelbar gepackt hätte. Als Beispiel setze ich die erste Arie des zweiten Teils her:

Tormento atroce *disprezzo, e croce* *dovrà soffrir,* *sarà di duolo* *oggetto solo* *nel suo patir.*	Er ward verachtet und von allen verschmäht, ein Mann der Schmerzen und umgeben mit Qual.
Al percussor *darà suo dorso,* *la guancia al morso,* *il fier livor* *ne occulterà la faccia* *da insulto e da ropor.*	Den Rücken bot er den Peinigern, hielt die Wange dar der rohen Feinde Wut, verbarg nicht sein Antlitz vor Schmach und Schande. (Fr. Chrysander.)

Wie sie, offenbart die ganze Übersetzung einen erschreckenden Tiefstand in der Kenntnis der elementaren ästhetischen Gesetze, die bei der Übertragung von Gesangswerken in fremde Sprachen als Richtschnur zu gelten haben. Es braucht nur an das hohe Niveau erinnert zu werden, auf dem bereits die Musiker des 16. Jahrhunderts als Übersetzer standen. Das klassische Vorwort Rich. Yonge's zu seiner *Musica transalpina* 1588, einer Sammlung englisch übersetzter italienischer Madrigale, formuliert jene Gesetze mit einer Klarheit und Folgerichtigkeit, die auch in unserer Zeit noch allgemeiner beachtet zu werden verdiente.

Soll die Forderung, wortgetreue Übersetzung mit schöner, klangvoller Diktion zu vereinen, erfüllt und anderseits auch die Koinzidenz der gesanglichen und textlichen Höhepunkte des Originals gewahrt werden, so muß der Übersetzer die Freiheit haben, in schwierigen Fällen, die keinen anderen Ausweg übrig lassen, das rhythmische Gefüge des Originals durch leise Änderungen geschmeidiger zu machen. Er wird hier kleine Werte zu größeren zusammenziehen, dort größere in kleinere auflösen, Auftakte tilgen oder hinzusetzen, größere Intervalle mit allmählichen Übergängen ausfüllen. Solange von dieser Freiheit maßvoller Gebrauch gemacht wird, ist ein Widerspruch dagegen selbst von geschworenen Puristen nicht zu erwarten. Von diesem Standpunkt aus ist auch Verazis Textanpassung bei den Arien und Chören im einzelnen zu beurteilen. Ich lege hierfür ein kurzes Beispiel vor: das Tenor-Arioso des ersten Teiles. Wo er, wie im eigentlichen Arioso, sich der ursprünglichen Me-

lodieführung nahe anschließen kann, kommt er mit geringfügigen Änderungen gut aus. Im folgenden Rezitativ führt ihn das Reimgefüge vom Original weit ab, somit zu ausschweifenden Änderungen, die eine bessere Übersetzung hätte vermeiden können. Als Gegenbeispiel vergleiche man damit Fr. Chrysanders deutsche Übersetzung des englischen Originals; sie weicht von dessen rhythmischer Fassung nur in einigen wenigen Silben ab [s. Beilage B].

Nach vollendeter Übersetzung war es Sache des Dirigenten, durch wohlerwogene, zweckmäßige Striche das große Werk auf das Maß gewohnter Dauer zu bringen. Die Art und Weise jedoch, wie sich Vogler dieser Arbeit unterzog, ist im höchsten Grade eine bedenkliche zu nennen. Seine zweiteilige Einrichtung des „Messias“ nimmt folgenden Verlauf:

Erster Teil.

Ouverture.
Arioso und Rezitativ für Tenor: *Confortati* — Tröste dich!
Tenor-Arie: *Ogni valle* — Alle Tale.
Chor: *E' la gloria allor del ciel* — Denn die Glorie Gottes.
Baß-Arioso: *Coprirà il mondo* — Denn blick auf! Nacht.
Baß-Arie: *Qual chi fra l' ombre* — Das Volk, das da wandelt.
Chor: *Ecco già nato un pergoletto* — Denn es ist uns ein Kind geboren.
Piva.
Sopran-Rezit.: *Stavan sul campo* — Es waren Hirten.
Sopran-Rezit.: *L' angiolo dice lor* — Und der Engel sprach.
Akkomp.: *E in quel momento* — Und alsobald war da.
Chor: *Gloria ed onor* — Ehre sei Gott.
Sopran-Rezit.: *Saran gl' occhi del cieco* — Dann tut das Auge des Blinden sich auf.
Sopran-Arie: *Sua greggia condurrà* — Er weidet seine Schar.
Chor: *Alleluia.*

Zweiter Teil.

Chor: *Già vien l' agnel di Dio* — O seht das Gotteslamm.
Alt-Arie: *Tormento atroce* — Er ward verachtet.
Akkomp. für Tenor: *Ogn' un, che il vide* — Und alle, die ihn sehen.
Chor: *In Dio confida ed a lui fida* — Er traute auf Gott.
Akkomp. für Tenor: *L' acerba tua censura* — Dieser Hohn brach.
Tenor-Arioso: *Deh, dimmi ò passagiero* — Schau hin und sieh.
Chor: *Nubi rompeste* — Hoch tut euch auf.
Baß-Arie: *Perchè con fremito* — Warum denn rasen und toben.
Tenor-Rezit.: *Quei che nel cielo* — Der da thronet im Himmel.
Tenor-Arie: *Del tuo flagello* — Du zerschlägst sie.
Baß-Rezit.: *Eccomi a decifrarvi* — Vernehmt, ich künd' ein Geheimnis an.
Chor: *Degna è la vittima* — Würdig ist das Lamm.

Jeder Bearbeiter eines fremden musikalischen Kunstwerkes mag in der Ausmerzung alles irgend Entbehrlichen so weit gehen und so tief eingreifen, als es ihm die Umstände zu erfordern scheinen, wenn er sich nur bei jedem Schritt der Pflicht bewußt ist, auch im verkleinerten Maßstabe die Grund- und Eckpfeiler des Ganzen und die symmetrische Ökonomie des Aufbaus unangetastet zu lassen, wenn anders die leitende Idee des Kunstwerkes in ihrem

Ausdruck nicht verkümmert werden soll. Dieser Pflicht ist Vogler in keiner Weise nachgekommen.

Händels erster Teil behandelt in großen Zügen[1]) 1. Die Vorbereitung der Ankunft des Herrn, 2. Die Ankündigung des Messias, 3. Die Erscheinung des Sohnes Gottes auf Erden, 4. Die Geburt Christi, 5. Das Wirken des Heilands; der zweite Teil 1. Das Leiden des Erlösers, 2. Den Spott seiner Feinde, 3. Tod und Himmelfahrt, 4. Verkündigung des Evangeliums in der ganzen Welt, 5. Sieg über alle Feinde; der dritte bekennt endlich 1. Den festen Glauben an Christi Auferstehung, 2. Die Gewißheit des ewigen Lebens. Unter Voglers Händen ist der erste Teil noch am glimpflichsten davongekommen. Die Unterdrückung des zweiten Abschnittes mag hingehen, wenn sie dem Alt auch das einzige Solo dieses Teils benimmt. Aber mit dem Schlußchor des ersten Teils beginnt Voglers Mißgeschick. Händel malt das stille Walten des Heilands mit dem wunderbar weichen Chorsatz „Sein Joch ist sanft“ in großer Perspektive aus. Vogler läßt dagegen dieses Stück fallen und ersetzt es durch das aus seinem innersten Zusammenhange gerissene, hier nur zum theatralischen Knalleffekt bestimmte Halleluja. Und nun geht die Verkürzung der folgenden beiden Händelschen Teile zu einem Voglerschen mit brutalster Rücksichtslosigkeit weiter vor sich. Die feine Abstufung des Händelschen Gedankenganges fällt sinnloser Zerstörung zum Opfer. Die rohesten Kontraste, wie der Sprung vom Tenor-Arioso „Schau hin und sieh“ zum Chor „Hoch tut euch auf“, bekümmern Vogler nicht im mindesten. Die wichtigsten Stücke, wie die Sopran-Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet“, die ein Roubilliac als markantestes Symbol Händelscher Geistesgröße auf seinem marmornen Grabdenkmal für alle Zeiten verewigte, schiebt er als belanglos zur Seite. Möglichst schnell zum Aktschluß zu kommen, ist seine Hauptsorge. Alles in allem genommen, offenbart hier Vogler eine musikalische Urteilslosigkeit, die in der Geschichte der deutschen Händelaufführungen wohl einzig dastehen dürfte.

Dieser Vorwurf fällt um so schwerer in die Wagschale, als die Beweggründe seines Verfahrens rein egoistischer Natur waren. Wenn, wie Mozart berichtet, auch in Mannheim „alles kurz sein“ mußte, so wäre eine maßvolle Kürzung der beiden letzten Teile, so wie er sie im ersten begonnen hatte, ganz am Platze gewesen. Aber sein Ehrgeiz trieb ihn, durchaus noch das eigene Magnificat mit unterzubringen. Da war er gewissenlos genug, seinetwegen das fremde Kunstwerk barbarisch zu verstümmeln.

Wäre der „Messias“ in dieser groben Verballhornung ganz aufgeführt worden in Mannheim, so wäre der Hauptanteil an dem Fiasko ohne weiteres auch Vogler zur Last gefallen. Nun kam aber, wie schon gesagt, nur der erste Teil zu Gehör, der, soweit es bei der italienischen Übersetzung möglich

---

[1]) Vgl. Klavierauszug von Fr. Chrysanders Einrichtung des Werkes.

war, ein unbefangenes Publikum den logischen Zusammenhang der Stücke wenigstens noch erkennen ließ. Wenn er gleichwohl jene „tödtliche Apathie“ erzeugte, so waren dafür noch andere Gründe maßgebend, die zweifellos in der Beschaffenheit der Ausführung lagen. Vogler beteuert zwar hoch und heilig ihre Vorzüglichkeit, aber wir haben alle Ursache, seinen Worten nur wie einem Reuterbericht zu trauen.

Warum beherzigte er denn nicht zunächst, was ihn als Dirigenten betrifft, Quantzens Mahnung, „eine jede Composition, sie sey von wem sie wolle ohne Partheylichkeit, mit eben demselben Ernst und Eifer auszuführen, als wenn es seine eigene wäre“? Noch in der Generalprobe lag ihm vor allem sein Magnificat am Herzen; eine ganze Stunde verwendete er auf seine Ausfeilung. Die noch bleibende Zeit mochte gerade noch hinreichen, um das Hauptwerk des Konzerts eben flüchtig durchzuspielen. Es sieht ja in der Partitur alles so furchtbar einfach aus, verlangt nichts von den gerühmten und bekannten Mannheimer Orchestereffekten. Natürlich weiß Vogler auch nichts von der Händelschen Orchester- und Chorverstärkung durch starke Holzbläser. Da glaubte er alles der Opernroutine seiner Leute ruhig überlassen zu dürfen.

„Von unsern besten Sängern und Instrumentisten ward der Messias aufgeführt“ — sagt Vogler. Das stimmt wohl; aber damit ist doch noch nicht bewiesen, daß sie allesamt ihre Sache gut machten. Wir dürfen uns dabei auf keinen geringeren Zeugen als Mozart berufen, der am Vormittage der Aufführung im Hochamt dieselbe Künstlerschar gehört hatte und am 4. November dem Vater seine Eindrücke beschrieb[1]). Die Soli waren laut Eintragung in die Partitur folgendermaßen besetzt: Sopran — Sig^r^ Silvio Giorgetti, Alt — Sig^r^ Caraucci, Tenor — Sig^r^ Anton Raaff, Baß — Sig^r^ Zonca. Sopran und Alt waren Kastraten. Mozart sagt von ihnen:

> „Sie haben nur 2 Castraten hier, und die sind schon alt. Man läßt sie halt absterben. Der Sopranist möchte schon auch lieber den Alt singen; er kann nicht mehr hinauf.“

Der Altist lebte zwar schon seit 1760 als Pensionär, er sang also gewissermaßen eine Gnadenpartie. Dem Tenoristen Raaff trat Mozart bald freundschaftlich näher. Das hinderte ihn jedoch nicht darüber klar zu sein, daß dessen stimmliche Glanzzeit längst vorbei ist. Anfänglich lautet sein Urteil peinlich scharf:

> „Seine Stimme ist die stärkste Ursache, warum er so schlecht singt. Wer ihn eine Arie anfangen hört und nicht in demselben Augenblick denkt, daß Raaff der alte vormals so berühmte Tenorist singt, der muß gewiß von ganzem Herzen lachen“[2]).

Späterhin beurteilt er ihn sachlicher:

---

[1]) L. Nohl, a. a. O. S. 75.
[2]) L. Nohl, a. a. O. S. 87.

> „Was die Bravura, die Passagen und Rouladen betrifft, da ist der Raaff Meister — und dann seine gute und deutliche Aussprache — das ist schön“ [1])

Seine italienische Gesangskunst charakterisiert der Musiker-Philosoph Daniel Schubart [2]) noch näher:

> „Seine Töne sind alle dick, voll und rein. Er singt mit unnachahmlicher Fertigkeit alles vom Blatt weg, was man ihm vorlegt, und variirt eine Arie mehrmalen mit unbeschreiblicher Kunst. Seine Verzierungen und Kadenzen, wie überhaupt sein musikalischer Geschmack sind unerreichbar schön“.

Über Zonca äußert sich Mozart nicht; wir wissen nur, er war damals 49 Jahre alt, also noch auf stimmlicher Höhe. Danach waren nur Raaff und Zonca imstande, ihren Aufgaben zu genügen; die beiden Kastraten versagten.

So trefflich diszipliniert und gut besetzt das Mannheimer Orchester war, so schlecht stand es aber mit den Chorverhältnissen. Mozart berichtet über sie:

> „Das Orchester ist sehr gut und stark; auf jeder Seite 10 bis 11 Violinen, 4 Bratschen, 2 Oboen, 2 Flauti und 2 Clarinetti, 2 Corni, 4 Violoncelli, 4 Fagotti und 4 Contrabassi und Trompeten und Pauken. Es läßt sich eine schöne Musik machen. — — —
>
> Man kann sich nichts Schlechteres denken, als die hiesigen Vocalstimmen. 6 Soprani, 6 Alti, 6 Tenori und 6 Bassi, zu 20 Violinen und 12 Bassi verhält sich just wie 0 zu 1. Die etliche Buben, die sie haben, sind elendig. Die Tenor und Baß wie bei uns die Todtensinger.“

Auch in Händels Aufführungen überwogen die Instrumentisten um ein leichtes die Sänger, wie wir wissen. In Mannheim nun 32 Streicher gegen 24 Sänger und etliche Knaben, dazu die Solisten als Stimmführer — das wäre durchaus in Händels Sinne eine Besetzung von gutem Gleichgewicht gewesen, wenn nur eben die Sänger alle ihren Mann standen. Daran fehlte es jedoch gerade; dieser Umstand vor allen andern Mängeln versetzte dem Werke wohl den Todesstoß.

Traurig war es endlich auch mit dem Generalbaßakkompagnement bestellt. Mozart schildert es uns:

> „Zwei Organisten haben sie hier, wo es der Mühe werth wäre eigens nach Mannheim zu reisen. Ich habe Gelegenheit gehabt sie recht zu hören — — — Das erste Mal habe ich den zweiten gehört, und das andermal den ersten. Ich schätze aber nach meiner Meinung den zweiten noch mehr als den ersten. Denn wie ich ihn gehört habe, so fragte ich: „Wer ist der, welcher die Orgel schlägt?“ — „Unser zweiter Organist.“ „Er schlägt miserabel“. Wie ich den andern hörte: „Wer ist denn der?“ — — „Unser erster.“ „Der schlägt noch miserabler.“ Ich glaube, wenn man sie zusammen stößt, so würde noch was Schlechteres heraus kommen. Es ist zum Todtlachen diesen Herren zuzusehen. Der zweite ist bei der Orgel wie das Kind beim Dreck; man sieht ihm seine Kunst schon im Gesichte an. Der erste hat doch Brillen auf. Ich bin zur Orgel hingestanden und habe ihm zugesehen in der Absicht ihm etwas abzulernen; er

---

[1]) ebenda S. 149.

[2]) Fr. Walter, a. a. O. S. 232.

hebt die Hände bei einer jeden Note in alle Höhe auf. Was aber seine Force ist, ist daß er 6 stimmig spielt, meistentheils aber quintstimmig und octavstimmig. Er läßt auch oft zum Spaß die rechte Hand aus und spielt mit der linken ganz allein, mit einem Worte er kann machen was er will, er ist völlig Herr über seine Orgel."

Die beiden Unglücksmenschen, die hier Mozart in ihrer ganzen Hilflosigkeit so köstlich abkonterfeit, waren die Organisten Anton Marxfelder und Nicol. Bayer, jener seit 1745, dieser seit 1765 im Amte. Welcher von beiden nun beim „Messias" akkompagnierte, bleibt sich gleich. Auf jeden Fall trug er das Seinige zum Mißlingen redlich bei. Händels Partitur ist nur mäßig mit Bezifferung versehen, die Mannheimer Kopie desto reichlicher; es saß eben ein unsicherer Kantonist hinter ihr, der, statt Stütze zu sein, als Bleigewicht hemmend wirkte.

Das Scheitern der Aufführung läßt sich demnach wohl begreifen. Alle Mitwirkende, ausgenommen das Orchester und die beiden tiefen Männerstimmen des Soloquartetts, leisteten Ungenügendes. Der größte Teil der Schuld ist jedoch Vogler aufzubürden, insofern als er nicht nur selbst in der Einrichtung und Vorbereitung des Werkes verhängnisvolle Mißgriffe beging, sondern auch lokale Übelstände und Unzulänglichkeiten, denen er kraft seiner Machtbefugnis hätte steuern können, nicht beseitigte.

Sieht man von dem musikalischen Mißerfolge dieser „Messias"-Aufführung ab, so darf Mannheim immerhin die Ehre beanspruchen, die dritte deutsche Stadt gewesen zu sein, die Händels Oratorienwerken Aufnahme gewährte. Vorangegangen damit waren ihm nur Berlin und Hamburg. Es erübrigt nun noch die Frage zu erörtern, von welcher Seite aus der Anstoß zur Mannheimer Aufführung gegeben worden sein mag. Man möchte zunächst an Berlin denken. Hier war zum erstenmal zur Feier des Geburtstages Friedrichs d. Gr. am 24. Januar 1771 Händels „Alexanderfest" im Konzert der „musikalischen Liebhaber" erklungen; Wiederholungen des Werkes schloß sich dann der „Judas Makkabäus" seit 1774 an, erst nach Mannheim auch der „Messias". Die direkte Anregung, dieses Werk gerade auszuwählen, kann also kaum von Berlin aus erfolgt sein. Eher noch von Hamburg, wo im September 1771 das „Alexanderfest" und seit 1772 mehrfach wiederholt der „Messias", in Händels Weise zu Wohltätigkeitszwecken, aufgeführt worden war. Als genauer Leser des „Hamburger Korrespondenten" konnte Vogler aus dessen Berichten sehr wohl die Anregung zur eigenen Veranstaltung schöpfen. Unwahrscheinlich ist es nur deshalb, weil es dann ja auch nahe gelegen hätte, das Hamburger Material nebst seiner deutschen Übersetzung zu beschaffen und die mühevolle eigene Herrichtung des Werkes zu ersparen. Am zwanglosesten und einfachsten ist also wohl die Idee der Mannheimer „Messias"-Aufführung mit Joh. Christian Bachs Aufenthalt in Mannheim anfangs der siebziger Jahre in Zusammenhang zu bringen. Seine Schilderungen vom Londoner

Musikleben, in dessen Rahmen der „Messias" ja eine besondere Rolle spielte, mögen in Hofkreisen die treibende Kraft erweckt haben, das „so hoch gerühmte Oratorium" auch in Mannheim zu Gehör zu bringen. Indirekt bestätigt wird diese Annahme durch unsere Partitur. Im Druck lag der „Messias" noch nicht vor, abschriftlich verbreitet war er auch nicht. Wer ihn aufführen wollte, mußte sich auf irgendeinem Wege die Musik aus London verschaffen. Zum „Messias" als dem meistaufgeführten und am häufigsten überarbeiteten Werke Händels war die größte Zahl sogenannter Handexemplare hier vorhanden[1]. Die Mannheimer Partitur lehnt sich mit ihren älteren Varianten an das Handexemplar G (älteste Aufführung in Dublin und London) an.

Dem glänzenden Aufschwung des Mannheimer Musiklebens setzte die Übersiedelung des Hofes nach München 1780 ein jähes Ende. Für die in den Anfängen steckende junge Händelbewegung war dies Ereignis nicht von einschneidender Bedeutung. Auf eine wesentliche Förderung hätte sie in Mannheim nach Voglers verunglücktem Experiment, solange er für das dortige Musikleben tonangebend war, ohnehin nicht rechnen können.

[1] Vgl. das Vorwort zu Fr. Chrysanders Gesamtausgabe, Band 45.



Musikalische Forderungen an die höheren Lehranstalten

Von

Hermann Kretzschmar

Mit dem im vorigen Jahrbuch veröffentlichten Aufsatz über den musikgeschichtlichen Unterricht an Gymnasien hat Guido Adler verdienstlicherweise eine wichtige Frage in Fluß gebracht. Wichtig an sich und wegen des Zusammenhangs mit ihrem eigentlichen Nährboden. Daß Musikgeschichte überall, wo musiziert wird, mit Berücksichtigung findet, wird jeder Einsichtige für wünschenswert halten, denn sie vertieft das Verständnis und hebt den Betrieb der Kunst auf eine höhere Stufe. Diesem Ziel zuliebe müssen auch die Schwierigkeiten überwunden werden, die der Durchführung des musikgeschichtlichen Unterrichts auf den Gymnasien und verwandten Lehranstalten entgegenstehen. Einer dieser Schwierigkeiten, die Bestimmung und Auswahl des Lehrpersonals, begegnet Adler dadurch, daß er den musikgeschichtlichen Unterricht der Gymnasiasten den Philologen und anderen Vertretern der wissenschaftlichen Fächer überträgt. Vielleicht bieten die österreichischen Verhältnisse hierzu die Möglichkeit. In Deutschland wäre dieser Weg nicht gangbar. Denn wir haben zwar unter unsern Philologen ganz ausgezeichnete Musiker, Männer, die ihre Sinfonien komponieren, die einen Chor leiten, die Klavier spielen wie die besten Fachleute. Aber es sind doch nur wenige. Der Durchschnitt steht heute der Musik gleichgültig gegenüber, und zu ihm gesellt sich eine immerhin durch ihre Schädlichkeit bemerkenswerte Minderheit, die sich geradezu in Musikfeindschaft gefällt. Als ich seinerzeit in Rostock das Amt eines städtischen Musikinspektors angetreten und mich zum ersten Male in dieser Eigenschaft auf dem dortigen Gymnasium, der sogenannten Großen Stadtschule, eingefunden hatte, erklärte mir deren Direktor: „am liebsten würfe ich Ihre ganze Musik aus dem Tempel hinaus“, und als ich bald darauf an der Universität den Professortitel erhalten hatte, redete mich dieser Herr so lange als „Monsieur le Professeur“ an, bis ich mir das eines Tages vor versammeltem Stammtisch sehr deutlich verbat. Diesem Direktor stand also die Musik mit dem ersten besten Zirkusfach auf dem gleichen Brett. Sicher war er eine

Ausnahme, aber ebenso sicher ist es, daß in Deutschland nur ganz weni Musiker von genügender Erfahrung dafür stimmen würden, grundsätzlich d musikgeschichtlichen Unterricht an den Gymnasien Philologen, Literaturlehre und dergleichen Wissenschaftlern zu übertragen und zwar vornehmlich de halb, weil die Beherrschung der Musikgeschichte nur dann möglich ist, wer man in der Musik selbst ganz und gar zu Hause ist.

Beiläufig darf hier erwähnt werden, daß man in Preußen zur Bestellur der Musikgeschichte an den höheren Lehranstalten einen Weg eingeschlage hat, der, wie er naheliegend und natürlich ist, sich bisher auch als sehr e giebig erwiesen hat: Den musikgeschichtlichen Unterricht besorgen die G sanglehrer. Das hat sich ohne alle Verordnungen von selbst gemacht. A vor ungefähr neun oder zehn Jahren staatliche Prüfungen für Gesanglehr und Gesanglehrerinnen höherer Lehranstalten an dem Berliner Königlic Akademischen Institut für Kirchenmusik eingerichtet wurden, erhielt unte den Prüfungsfächern auch die Musikgeschichte ihren Platz. Gleich nach de ersten Prüfung muß es sich im Lande herumgesprochen haben, was dari verlangt wird. Denn immer sind die in der Stärke von 60—70 Köpfen e scheinenden Prüflinge, die sich vorwiegend autodidaktisch eingearbeitet habe mit den Hauptschulen, den Hauptmeistern und den Hauptwerken der Voka musik wohl bekannt, und es gehört durchaus nicht zu den Seltenheiten — namentlich nicht bei den Klosterschwestern —, daß ein Prüfling nach den Stabat mater von Palestrina, dem sechsstimmigen Crucifixus von Lotti, den Messiashallelujah Händels, dem Ave verum Mozarts oder nach sonst einem berühmten Stück befragt, es ohne weiteres auswendig vorspielt.

Freilich ein vollständiger, die ganze Kunst umfassender musikgeschicht licher Unterricht wird von solchen Gesanglehrern — falls sie nicht die Uni versität oder eine höhere Musikschule besucht haben — nicht zu erwarten sein Aber dieser Schaden ist nicht so groß, und man soll nicht versuchen ihn da durch auszugleichen, daß man die Schüler ab und zu in Instrumentalauf führungen führt und sie dazu mit Erläuterungen ausrüstet. Denn darin ha Eduard Grell in seinen sonst von beschränkten Ansichten nicht freien Aufsätzen recht, daß er immer wieder betont: nur die Musik wirkt und nützt die man selber treibt, in die man bei Proben und Aufführungen durch und durch eingedrungen ist. Ein Chor von Haydn, Mozart, Beethoven, den der Gymnasiast wirklich im Kopfe hat, führt ihn näher an diese Meister heran und tiefer in ihr Wesen, wohl auch in ihre geschichtliche Bedeutung hinein, als zehn Vorträge über ihre Großtaten auf instrumentalem Gebiet. Ein umsichtiger Gesanglehrer wird natürlich bei einem kleinen Stück eines großen Meisters auch auf dessen Hauptgebiet hinweisen, und solche Winke und Fingerzeige werden bei denen fruchten, die Begabung und Gelegenheit haben, ihnen nachzugehen. Aber von einem musikgeschichtlichen Unterricht ad hoc, im großen Stil und kulturgeschichtlich gewürzt, ist nicht viel zu erwarten. Da

ann das Beispiel der literaturgeschichtlichen Vorlesungen an den Mädchen-
zeen abschrecken, und selbst bei Studenten kommt es vor, daß sie eigene
ollegia über die Wiener Meister gehört, aber doch nie daran gedacht haben,
aß diese Zeitgenossen von Goethe und Schiller waren.

Alle diese Bemerkungen wollen und können nicht das Verdienst von
dlers Aufsatz schmälern. Um seine volle Bedeutung zu verstehen, muß
ıan ihn dahin würdigen, daß er ein Teil eines größeren Ganzen ist, ein Stück
on der allgemeinen Forderung nach reicherer und besserer musikalischer
ersorgung unserer höheren Lehranstalten überhaupt. Die ist mit der Zeit
spärlich und ungenügend geworden, daß erstens die ganze, von den stu-
ierten Ständen vertretene höhere Gesellschaft der Musik verloren zu gehen
roht, daß zweitens ganze Berufsklassen, denen nach Ordnung und Gesetz
usikalische Pflichten, zum Teil wichtige, obliegen, außerstande sind sie zu
füllen.

Daß ein einzelner Mensch ohne Musik auskommen kann, ist unbestreit-
ar, auch ein ganzes Volk kann auf sie verzichten, aber ebenfalls nicht ohne
achteil. Das sehen wir, wenn wir die Kultur der Römer mit der der Griechen
ergleichen. Es ist aber innerhalb eines Volkes für die Entwickelung seiner
Iusik die Teilnahme der höheren Bildung unentbehrlich. Erst dadurch ge-
ıngt sie, wie wir zuletzt an Rußland gesehen haben, auf die Stufe wirklicher
Kunst. Dafür, daß die Volksmusik, sich allein überlassen, leicht dem Verfall,
ohl gar dem gänzlichen Untergang ausgesetzt ist, haben wir die Beweise
us der Geschichte orientalischer Völker und exotischer Rassen. Unsere
eutsche Volksmusik ist von dieser Gefahr besonders bedroht, weil sie, sehen
ir von den Alpenländern und einigen besonders gesegneten Gegenden ab,
ich nicht gerade durch starke Eigentümlichkeit und inneren Reichtum aus-
eichnet.

Daß dieser Tiefstand des musikalischen Unterrichts auf den höheren
ehranstalten eine im wesentlichen neuere Erscheinung ist, darf als bekannt
ngenommen werden. Jedermann weiß was zu Luthers und Melanchthons
eit musikalisch für die deutsche Jugend getan wurde, zunächst zum Besten
es Kirchengesanges, weiter aber auch wegen der Bildung des Charakters und
es Gemüts. Denn man war überzeugt, daß, wie im 17. Jahrhundert der
tralsunder Bürgermeister Sastrow[1]) sagt, „Singen die Jugend moralisch fördere,
ıren Mut wecke und die ‚Complexio sanguinea' vermehre". Aus derselben Zeit
aben wir ausführliche Berichte über die Schulmusik durch Friedrich Sanne-
ıann[2]). Schlagen wir in dieser Quelle aufs Geratewohl Frankfurt a. M. auf, da
nden wir an den sechs Tagen der Woche allemal um 1 Uhr Musik auf dem

---

[1]) Bartholomaei Sastrowen Herkunft usw. (gedruckt Greifswald 1823).

[2]) Dr. Fr. Sannemann: Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangelischen
ateinschulen des 16. Jahrhunderts.

Lehrplan, Freitag und Sonnabend Theorie des Gesanges, die übrigen vier Ta
praktisches Singen. Den Unterricht erteilt der Kantor. Und so wie h
war es in ziemlich allen deutschen Städten, genau oder ähnlich. Wa
und wo man zuerst diese sechs wöchentlichen Musikstunden der Lateinschul
zu beschneiden anfing, können wir zurzeit nicht genau sagen, da die Aufga
in der Sannemannschen Art die Geschichte des Schulgesangs durch die weiter
Jahrhunderte zu verfolgen, noch nicht gelöst, merkwürdigerweise nicht einm
in Angriff genommen worden ist. Man wird leicht geneigt sein den Verf
des musikalischen Schulunterrichts auf Rechnung des Rationalismus zu setze
der ja durch die Beseitigung des Schulchors, durch die Zertrümmerung d
protestantischen Liturgie ein Unglück für die Musik gewesen ist, der ihr in
besondere ihre wichtigste Stütze, die Theologen entfremdet hat. Aber spruc
reif ist dieser Hergang keineswegs, gegen ihn spricht namentlich die Tatsach
daß an der Gründung unserer ersten größeren modernen Chorvereine, wie d
Berliner Singakademie, Gesellschaftskreise beteiligt waren, deren Jugendjah
in die rationalistische Periode zurückreichten. Erst im Laufe des 19. Jah
hunderts läßt es sich mit Bestimmtheit feststellen, daß an den Gymnasien d
Wert der Musik gesunken ist. Das veranschaulichen am einfachsten die Mi
gliederverzeichnisse unserer Chorvereine. Unter Mosewius im Jahre 183
zählen wir in der Breslauer Singakademie 40 studierte Sänger, im Jahre 186
unter J. Schäffer kaum noch die Hälfte. An andren Orten war der Rüc
gang noch weit ärger. Es gibt Gott sei Dank noch Ausnahmen, eine solc
bildete vor einem Menschenalter die Mecklenburgische Stadt Güstrow. Ab
in den meisten deutschen Städten herrscht Not an höhergebildeten männliche
Chormitgliedern, und es gibt heute mehr als einen großen Chorverein, d
seine Aufführungen nur mit bezahlten Tenören und Bässen zustande bring
Ein mir bekannter Staatsanwalt in Leipzig stellte seine Mitwirkung im Cho
wieder ein, weil ihn darob seine juristischen Kollegen scheel ansahen. Al
ganz der alte Römerstandpunkt.

Nun liegt aber die Sache so, daß das Gymnasium nicht etwa bloß f
den Chorgesang in Frage kommt. Nein, es soll seine Zöglinge auch od
vor allem deshalb mit Verständnis für Musik und für musikalische Din
ausstatten, weil die meisten von ihnen das später von Amts wegen oder diens
lich besitzen müssen. Sehen wir uns daraufhin die Fakultäten an, so wi
man ziemlich allgemein geneigt sein den Mediziner von dieser Verpflichtu
loszusprechen. Zu Unrecht. Noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts sin
Schriften erschienen, die das Thema Musik und Medizin behandeln[1], u
zweifellos gibt es mehr als eine Krankheit, bei der der Arzt wissen muß,
er Musik zu empfehlen oder zu verbieten hat. Namentlich für die heute
verbreiteten nervösen Störungen ist dem Mediziner genaue Bekanntschaft m

[1]) Siehe nähere Angaben in meinen „Musikalischen Zeitfragen“ (1903).

der Natur gewisser Rhythmen und Tonlagen und mit den Meistern, bei denen sie vorherrschen, sehr wünschenswert. Kurz, der Arzt muß ohne weiteres darüber klar sein, ob und wo die Musik Balsam oder Gift ist. Das erfährt er aber in keinem Kolleg, sondern nur durch die in der Jugend erworbene innige Vertrautheit mit der musikalischen Kunst.

Auch der Jurist muß musikalisch sein, weil er häufig als Mitglied von Obrigkeiten und Behörden, namentlich städtischen, über musikalische Angelegenheiten zu entscheiden hat. Vordem haben sich die Juristen hierin viel zuschulden kommen lassen. Sie haben es geduldet oder angeregt, daß die Stadtpfeifereien und städtischen Musikchöre eingingen, daß das Turmblasen und so mancher alte Brauch, der der Volkstümlichkeit der Musik diente, abgeschafft wurde. Doch hat es auch in den schlimmen Zeiten des 19. Jahrhunderts einige Stadtverwaltungen gegeben, die fortfuhren die musikalische Fürsorge unter ihre Pflichten zu rechnen, die, wenn auch nicht mehr eine vollständige Kapelle, doch noch einige Instrumentalmusiker, oder wenigstens einen städtischen Musikdirektor im Dienst behielten. Als eine solche rühmliche Ausnahme ist die Sächsische Fabrikstadt Chemnitz zu nennen, die auch, als sie nur den zehnten Teil ihrer heutigen Einwohnerschaft zählte, ein gutes, vollbesetztes Orchester unterhielt, auf das die Bürgerschaft immer stolz war. Im letzten Menschenalter, wo den juristischen Stadträten sogenannte Stadtverordnete, als Vertreter des Volkes zu Mitregenten beigegeben worden sind, haben sich nun diese Verhältnisse erfreulich gebessert. In einem guten Dutzend deutscher Städte, unter ihnen die des Rheinischen Industriebezirks, sind wieder städtische Orchester errichtet worden, manche Städte erhalten oder unterstützen Musikschulen, und hier und da sucht man die Höhe der Gehalte der zur Stadt in Beziehung stehenden Musiker den Zeitverhältnissen anzupassen. Es wird dabei nicht immer ganz geschickt verfahren. So gibt eine sehr große Stadt einem vorzüglichen Privatorchester eine Beihilfe von 60 000 Mark und verpflichtet es dafür zu so und so vielen Volkskonzerten. Immer nur die leidigen Konzerte! Niemand hat daran gedacht, daß es sehr angebracht gewesen wäre, wenn dem Orchester für einen Teil jener Summe auch etwas Kirchendienst auferlegt worden wäre. In kleinere Gruppen geteilt, hätte es allsonntäglich in mindestens vier Kirchen können helfen Bachsche oder andere Kantaten aufzuführen. Aber wir müssen doch jedenfalls sehr froh sein, daß die Zeit vorbei ist, wo der Jurist der Musik nur von Polizei wegen nähertrat und der Schrecken der armen Bettelmusikanten und Leierkastenmänner war. Ein letztes musikalisches Amt, für das der Jurist in Anspruch genommen wird, ist das des Kritikers. Er hat Konzessionen zu erteilen oder zu verweigern. Ich erinnere mich noch, wie in Leipzig die von auswärts zugereisten Spielerbanden, die während der Messe in den Straßen und auf den Plätzen aufwarten wollten, in einem Hofe stundenlang von einem Polizeirat geprüft wurden. Der Herr war vorzüglich musikalisch und entschied vorwiegend mild aber immer

richtig. Ähnlich liegen die Verhältnisse, wenn ein in der Polizei tätiger Jurist entscheiden soll, ob ein Konzert, für das die Erlaubnis nachgesucht wird, Kunstwert habe oder nicht. In der Regel wird er sich da bei sachverständigen Fachleuten Rats erholen. Das entspricht doch nicht der eigentlichen Willensmeinung des Gesetzgebers, der bei dergleichen Urteilen Parteilichkeit und persönliche Beziehungen ausschalten wollte. Vor dem schwierigsten Fall steht der Jurist, wenn er sich schlüssig werden soll, ob einem der Allgemeinheit unbekannten Jünglinge die Erlaubnis zur Gründung und Leitung einer Musikschule erteilt werden kann oder nicht. Die Zahl der hier vorkommenden Mißgriffe ist in Großstädten erstaunlich hoch. Auch die beste musikalische Jugenderziehung der Juristen genügt aber nicht, um hier Wandel zu schaffen, sondern die Angelegenheit bedarf einer staatlichen Regelung. Noch für einen Nebenberuf des späteren Juristen hat der in der Jugend genossene gute Gesangunterricht seinen Nutzen. Das ist der für den Anwalt und Richter nicht unwichtige des Redners. Nur wer beizeiten gesangmäßig vokalisieren gelernt hat, spricht sicher dialektfrei, deutlich und leicht.

Daß wir Deutschen in diesem Punkt auffällig hinter den romanischen Völkern zurückstehen, ist allgemein bekannt. Bei letzteren ist eine gute Rhetorik teils ein Erbstück, teils wird sie noch in besonderen Kursen gepflegt. Sicher tun da gute Beispiele viel; die waren aber, früher wenigstens, auf den gelehrten Schulen sehr selten. In den sechziger Jahren sprach auf unserer Dresdener Kreuzschule ein Teil der Lehrer ein mehr oder weniger unverfälschtes Sächsisch. Wer an höheren Lehranstalten unterrichtet, müßte Verständnis und Interesse für den Gesang haben und fähig sein zu beurteilen, was da getrieben und geleistet wird, die Klassenlehrer um den Mißgriffen zu steuern, die nicht selten in der Wahl der Texte vorkommen, die Direktoren um darüber zu wachen, daß der Unterricht pädagogischen Grundsätzen entspricht, daß Ziele aufgestellt und innegehalten werden, daß die erreichten Erfolge im richtigen Verhältnis zur verbrauchten Zeit stehen. Von alledem ist heute wenig die Rede, das Lehrerkollegium erfährt von den Gesangleistungen der Anstalt in der Regel nur durch die Chöre, die bei des Landesherrn Geburtstag und bei ähnlichen Akten nach übermäßig langem Drill vorgeführt werden. Die Hauptschuld an den mangelhaften Leistungen im Gesang an den höheren Lehranstalten trägt die mangelhafte Organisation dieses Unterrichtsfaches. Darüber wird später noch eingehend zu sprechen sein, aber es muß schon hier bemerkt werden, daß die fehlerhaften Einrichtungen von den Schulbehörden nicht hätten getroffen oder gutgeheißen werden können, wenn die Direktoren und Lehrerkollegien sachverständigen Einspruch erhoben hätten. Auch bei der Schwierigkeit der Lage, die heute besteht, trifft man hin und wieder Gymnasien, wo der Gesang sich in erfreulicher Verfassung befindet. Sieht man näher zu, ist das dann fast regelmäßig das Verdienst eines musikalischen Direktors.

Für die letzte hier in Betracht zu ziehende Fakultät, für die der Theologen, kommt der Gesangunterricht auf den Gymnasien zwiefach in Betracht. Im Amte sollen sie nicht bloß reden, sondern auch Sänger, und möglichst gute sein, zweitens haben sie in ihren Kirchen die ganze dort vom Chor, vom Kantor, vom Organisten zu leistende Kirchenmusik zu überwachen. Was die Sängerpflichten der Geistlichen — nur von den evangelischen ist die Rede — betrifft, so gab es im 19. Jahrhundert eine lange Zeit, in der sie viele völlig unbeachtet ließen. Sie erledigten die Versikel, die Kollekten und alles, was sonst noch zum Altargesang gehört, im mehr oder weniger pathetischen Sprechton. Dem Volk, uamentlich in kleinen Städten und auf dem Lande, hat das nie recht gefallen wollen, und oft ist es vorgekommen, daß die Bauern bei einer Predigerwahl den unbedeutendsten Bewerber bloß darum bevorzugten, weil er eine schöne Stimme hatte und halbwegs singen konnte. Es gibt Kirchenbehörden, die noch heute für den Notfall erlauben die Akzentstücke statt zu singen zu sprechen. Im allgemeinen aber ist diese Zeit überwunden; seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ist eine Reihe von Reformagenden entstanden, die sich freier oder strenger an Luthers Deutsche Messe anschließend dem Akzentgesang einen breiteren Platz einräumen und auch etliche Konzentstücke (Kyrie, Gloria, Credo) bringen. Bezeichnenderweise hat aber noch keine dieser neuen Agenden den Gesang der Lektionen wieder aufgenommen; der alte Satz: daß jedes Wort in der Liturgie, das vom Herrn kommt, oder an ihn gerichtet ist, der Prosa des Sprechtones enthoben sein soll, ist in der protestantischen Kirche, im Gegensatz zur katholischen, noch nicht wieder zu Ehren gekommen. Immerhin sind diese Reformagenden ein Fortschritt. Wie aber haben sich die Theologen mit ihren musikalischen Mehrforderungen abgefunden? Im ganzen ungenügend. Ich habe an zwei Universitäten den liturgischen Unterricht für die Studierenden der Theologie zu erteilen gehabt. An der einen, Leipzig, gab es wohl in jedem Semester einige gute oder leidliche Sänger. Die hielten nun, ziemlich ausnahmslos, die nähere Beschäftigung mit der Agende und den Besuch der liturgischen Übungen für entbehrlich. Die Folge war, daß sie im Akzentgesang, der ja im wesentlichen nur Deklamation auf einen bestimmten musikalischen Ton ist, die nur an grammatisch oder logisch wichtigen Stellen von kleinen melodischen Wendungen, den sogenannten Formeln, unterbrochen wird, durch falsche Formeln oder falsches Einsetzen der richtigen, allen Sinn der Stücke zerstörten. Den Konzentgesang, der ja richtiger melodischer Gesang ist, mißhandelten sie dadurch, daß sie ihn ohne Rhythmus oder mit falschem vortrugen. Die übrigen im Singen ungeübten Theologen gaben sich zum Teil viel Mühe, aber nur selten kam es vor, daß einer über die mechanische Angabe von Tönen und Worten hinaus zum wirklich freien Vortrag gelangte, wie ihn die Texte verlangen. Es kann auch nicht anders sein. Wer erst im zweiundzwanzigsten Jahre zum ersten Male versucht zu singen, wird in der Regel nichts erreichen. Darum sollte

auf den Gymnasien Fürsorge getroffen werden, daß die Schüler, die Theologen werden wollen, beizeiten zum Singen angehalten, unter Umständen besonders unterrichtet werden. Das hierfür nötige Zusammenwirken von Kirchenregiment und oberster Schulbehörde würde ernstlichen Schwierigkeiten nicht begegnen.

Bei der Überwachung der sonstigen Kirchenmusik haben die Theologen die Schuld auf sich geladen, daß sie dem Verfall oder Wegfall der Kirchenchöre, die ja im 17. Jahrhundert in jedem Dorf leistungsfähig vorhanden waren, ruhig zusahen. Heute bricht sich in der protestantischen Theologie die u. a. auch von Adolf von Harnack vertretene Meinung wieder Bahn, daß es mit der Predigt allein nicht getan ist und daß der Gottesdienst zur Wirkung auf die Gemüter auch etwas Kunst verlangt. Infolgedessen ist die Zahl der besoldeten Kirchenchöre fast überall wieder merkbar gewachsen. Besonders Berlin ist hier vorbildlich vorangegangen und hat in einzelnen Parochien selbst die alten, so wertvollen Kurrenden wieder ins Leben zurückgerufen. Viele Ortschaften sind, häufig aus pekuniären Gründen, noch nicht mit in die Linie eingerückt, aber einzelne erweisen, wenn möglich, der Musik ihre Reverenz dadurch, daß sie an hohen Tagen einen aus Damen und Herren gebildeten Dilettantenchor zu Gaste bitten. Das weitere Wachstum der Bewegung hängt wesentlich von den Theologen ab, weniger von den Verordnungen und Zuwendungen der oberen Kirchenbehörden, als von dem Interesse und der Aufmunterung der Ortsgeistlichen. Ein gutes Wort von dieser Seite beflügelt die Kraft des Kantors und seiner Leute; begegnet er hier Teilnahmlosigkeit, erkaltet sein Eifer. Die Theologen haben aber nicht bloß die Errichtung von besoldeten Kirchenchören zu fördern, sondern auch deren Tätigkeit und Leistungen zu überwachen. Da fehlt es häufig ganz ersichtlich an der gehörigen Nachhilfe. Wenn ein Pastor Kreutzers „Das ist der Tag des Herrn“ mit der unmöglichen Strophe „Ich bin allein auf weiter Flur“ als Kirchenmusik erlaubt, so stellt er seinem Verständnis für das musikalisch Angebrachte und Mögliche ein übles Zeugnis aus. Wie die Geistlichen die zu singenden Gemeindelieder bestimmen, so müßten sie auch betreffs der Chormusik sich mit dem Kantor ins Vernehmen setzen und am besten mit seinem Einverständnis auf lange Fristen hin, für Weihnachtszeit, Ostern, Pfingsten, die Trinitatissonntage, die aufzuführenden Kirchenmusiken auswählen. So ist es bereits z. B. an der Lutherkirche in Chemnitz der Fall. Das verlangt natürlich beträchtliche Kenntnis der geistlichen Musikliteratur, und auch diese Tatsache führt wieder zu dem alten Lutherschen Satz, daß ein Theologe sehr musikalisch sein und beizeiten dazu angehalten werden muß, daß er das wird.

Ein letzter Fall unzureichender oder ganz mangelnder Überwachung der kirchlichen Musik von seiten der Theologen und Kirchenbehörden ist erst in letzter Zeit, ungefähr seit einem reichlichen Menschenalter, bemerkbar geworden. Das ist die Besetzung der Organistenstellen mit ganz einseitig virtuos gebildeten Spielern. Die Zahl der Männer, die zu einem Choral oder einer

Kirchenmusik schön zu präludieren, die gehaltvoll zu phantasieren und zu improvisieren verstehen, ist heute in deutschen Landen dünn gesät. Es gibt nicht bloß einen von den Zeitungen hoch erhobenen Organisten, auch in großstädtischen Hauptkirchen, der sich genötigt sieht seine Einleitungen und Überleitungen mit Gedrucktem zu bestreiten. Gewiß sind es die Musikschulen, bei denen die Wurzel des Übels gesucht werden muß. Zu meiner Zeit wurde am Leipziger Konservatorium ein Teil jeder Orgelstunde für kirchliches Spiel verwendet. Wenn heute nur auf die Fertigkeit von Fingern und Füßen und auf Konzertleistungen hin unterrichtet wird, so haften für diesen Unfug auch die Theologen; sie haben es bei der Besetzung der Stellen in der Hand sich zu überzeugen, ob der Bewerber sich außer auf virtuose Aufgaben auch aufs freie Spiel versteht, ob er dafür auch theoretisch gehörig geschult ist. Mir hat neulich ein süddeutscher namhafter Organist nach gestellten Aufgaben eine halbe Stunde lang vorphantasiert, aber es kam in diesem langen Phrasenschwall nicht ein einziger Vorhalt vor, von höherer Kunst ganz zu schweigen. Die Geistlichen müßten wissen, was für einen Mitarbeiter sie an einem guten Organisten haben können. Versteht der seine Sache, so nimmt er jedes Wort von Bedeutung, das vom Altar, vom Lesepult, von der Kanzel her fällt, in irgendeiner geeigneten Weise auf und erbaut durch seine Vorspiele und Nachspiele die Gemeinde in erhebendster Weise und zwar gleicherweise die einfachen Leute und die Gelehrten. Hier gilt es ein Stück wichtigster Kunst zu retten. Es ist aber schon die zwölfte Stunde. Für die Fülle und Wichtigkeit der musikalischen Pflichten, die des künftigen Geistlichen warten, reicht die Vorbereitung, die das Gymnasium bieten kann, nicht aus. Es wird unerläßlich sein an den Universitäten den Studenten der Theologie ein Zwangskolleg „über Kirchenmusik“ aufzuerlegen. Karl von Winterfeld ging viel weiter. Das auf seine Anregung an der Universität Breslau errichtete „Institut für Kirchenmusik“ sollte den schlesischen Geistlichen Gelegenheit bieten sich während ihrer Studienzeit gründlich in der Musik auszubilden.

Wir sahen im vorstehenden, daß alle Fakultäten musikalische Pflichten haben, und daraus folgt, daß die Gymnasien und höheren Lehranstalten ihre Zöglinge dafür rechtzeitig und genügend ausrüsten müssen. Sonst wird aus den Deutschen trotz aller Abonnements- und Agentenkonzerte ein unmusikalisches, ein in der seelischen Schwungkraft schwaches Volk, etwa wie wir es an mehr als einem unserer heutigen lügnerischen und trügerischen Feinde kennen. Nun fragt es sich, welche besondere Forderungen wir an die Gymnasien zu stellen haben, damit der beabsichtigte Zweck erreicht wird.

Die erste, die sich da bei der Erinnerung an die von Sannemann geschilderten Zeiten aufdrängt, ist die nach Vermehrung der wöchentlichen Stundenzahl. Diese Vermehrung ist zu einem Teil eine Zeitfrage, zum andern eine Geldfrage. Nach der letzteren Beziehung stehen die Aussichten nicht so schlecht, als man glaubt. Es gibt schon heute manche Provinzialstadt,

in der durch das Zusammenwirken des richtigen Schuldirektors mit dem richtigen Bürgermeister zu den durchschnittlich üblichen zwei Gesangstunden für bestimmte Zeiten, bestimmte Klassen oder auch für immer noch eine dritte hinzu bewilligt worden ist. Bei dem Mitbewilligungsrecht der Stadtverordneten setzt eine solche Maßnahme allerdings eine musikfreundliche Bevölkerung voraus. Größere Schwierigkeiten macht die Zeitfrage, wenigstens solange die in Wirklichkeit grundlosen Überbürdungsklagen der Schüler noch im Schwange sind. Unter den höheren Lehranstalten ist im Laufe des 19. Jahrhunderts namentlich das Gymnasium mit Gegenständen, hauptsächlich Realien belastet worden, die ihm früher fern lagen. Aber wirklich überbürdet sind auch heute nur die armen jungen Leute, die ihrer Beanlagung nach für solche Anstalten ungeeignet sind. Für die anderen bleibt noch gehörig freie Zeit und wenn sie davon eine weitere Stunde für das Singen opfern müßten, würden sie sich damit befreunden, denn der Gesang erfrischt. Da es aber kaum wahrscheinlich ist, daß sich die obersten Schulbehörden zu einer Vermehrung der Gesangstunden entschließen werden, bleibt nichts übrig, als mit den zwei hergebrachten Gesangstunden auszukommen und ihnen so viel Früchte abzugewinnen, als möglich ist. Zunächst könnte man einmal daran denken, daß für das Singen vier halbe Stunden ziemlich das Doppelte wert sind, wie zwei ganze. Man könnte ferner auf den guten alten Brauch zurückgreifen, daß jeder Schultag mit einem gemeinsamen Gesange eingeleitet, daß jede Religionsstunde von der Klasse mit einem Gesangbuchlied begonnen wird. Das sind kleine Mittel, aber sie sind nicht nutzlos.

Wenn etwa eine Vermehrung der Gesangstunden untunlich ist, so wird es um so notwendiger, daß die zwei, auf die sich der Unterricht beschränken muß, nach Möglichkeit ausgenutzt werden. In Preußen besteht die Einrichtung, daß Sexta und Quinta je zwei Stunden Klassenunterricht haben und daß von Quarta bis Prima alle Schüler in der Weise unterrichtet werden, daß sämtliche Tenöre und Bässe zusammen je eine Wochenstunde Einzelgesang haben, in einer zweiten Stunde aber zum Chor zusammentreten. Wenn man das liest, stutzt man schon. Wie ist es möglich, daß die sämtlichen Tenöre oder Bässe von vier Klassen in einer Stunde abgefertigt werden können? Das ist dadurch möglich, daß ein großer Teil der Schüler vom Eintritt der Mutation ab überhaupt nicht mehr mitsingt, daß er — meistens auf Grund ärztlicher Zeugnisse — „dispensiert“ wird. In einer bekannten Domschule, die vorwiegend von Regierungsbeamten beschickt wird, erreicht die Zahl der Dispensierten zwei Drittel des Gesamtzötus! In Alumnatschören, wie dem der Leipziger Thomasschule, der Dresdener Kreuzschule, gibt's überhaupt keine Dispensation oder nur für seltene Fälle und für kurze Dauer, ohne daß die Schüler dabei leiden. Warum müssen da die sogenannten Extraneer der Gymnasien zu Hunderten dispensiert werden? Das ist einfach eine Verhöhnung des Lehrplanes, es ist ein pädagogischer Unfug, und wenn der Gesangunterricht unserer höheren

Lehranstalten bessere Ergebnisse erzielen soll, so ist keine Forderung wichtiger als die: Fort mit dem Mißbrauch der Dispensation! Ganz abgesehen davon, daß sie den Gesanglehrer in die übelste Lage bringt und ihn von dem guten Willen der Schüler abhängig macht, so ist der Hauptschaden dieses Mißbrauchs der, daß er die Musik in den Augen der Schüler und ihrer Eltern als unnütze Sache erscheinen läßt, daß er die gelehrten und höheren Stände förmlich auffordert und berechtigt ihr den Rücken zu kehren. Es gibt Städte, in denen man den Übelstand einfach dadurch beseitigt hat, daß die ärztlichen Zeugnisse unbeachtet bleiben. Die wirklich oder angeblich Stimmkranken müssen an der Gesangstunde als Hörer teilnehmen oder besser noch sie werden in einem oder in mehreren Klassen für sich als sogenannte „Brummer“ unterrichtet. In der Regel dauert's nicht zu lange, bis sie, statt zu brummen, singen. Es gibt auch Gesanglehrer, die mit der Dispensation ganz einverstanden und zufrieden sind, weil sie ihnen, wie sie sagen, die unbegabten und unlustigen Elemente vom Leibe hält. Das ist eine halbhumoristische Auffassung der Sache. Ernsthaft genommen und für alle übrigen Fächer durchgeführt, würde sie zu einer Lebensgefahr für den Schulunterricht überhaupt. Übrigens wird im Königreich Sachsen nicht auf ärztliche Bescheinigungen hin, sondern nach dem Ermessen des Gesanglehrers dispensiert.

Ein weiterer beachtenswerter Punkt für den Musikunterricht der Gymnasien ist die Güte des Übungsmaterials. Da steht es, wenn wir an die Seringsche Sammlung denken oder an das Kaiserliche Liederbuch für gemischten Chor, das ja binnen kurzem für den Schulgebrauch zurecht gemacht werden soll, entschieden befriedigend. Aber auch diese besten Stücke sind vom Ideal noch weit entfernt. Das zeigt ein Vergleich mit „Georg Rhaws Neuen Deutschen Gesängen für die gemeinen Schulen von 1544“. Da kommt die Polyphonie und mit ihr die höhere Kunst doch zu einem viel stärkeren Recht, und besonders fällt es auf, daß unter den Komponisten die ersten Namen des Landes: M. Agricola, A. de Bruck, S. Dieterich, L. Senfl, Th. Stoltzer vertreten sind. Es wird eine Aufgabe für die Zukunft sein, unsere hervorragendsten Komponisten wieder reichlicher für den Dienst an der Schulmusik zu gewinnen. Ersichtlich schwächer als für die Gymnasien ist auf diesem Gebiet für die Mädchenlyzeen gesorgt. Bei ihnen erfreut sich zurzeit der „Liederschatz“ eines mitteldeutschen Musiklehrers besonderer Beliebtheit, dessen dreistimmiger Satz durch seine Weichlichkeit geradezu Gesundheitsbedenken erweckt.

Mit der letzten Forderung, die an die Gymnasien und die ihnen verwandten Anstalten zu stellen ist, der nämlich, daß die Gesanglehrer tüchtig sind, befinden wir uns zurzeit auf gutem Wege. Wenigstens in Preußen und dank dem Eingreifen der Regierung. Die Seminardirektoren haben zwar kurz vor dem Krieg der Ansicht gemeinsamen Ausdruck gegeben, daß die Seminarien von der Musik zu entlasten seien. Ob es zu diesem Unrecht gegen

die Seminaristen und die ihnen anzuvertrauende zarte Schuljugend kommt, ob dann musikalische Fachmänner den Gesangunterricht — gegen höhere Kosten — übernehmen müssen, das ist augenblicklich noch nicht spruchreif. Gegenwärtig erteilen, wie schon immer, den Gesangunterricht an den Gymnasien ganz vorwiegend Männer, die auf Lehrerseminarien ausgebildet worden sind. Da hat denn vor etlichen Jahren das Preußische Kultusministerium einige sehr wichtige Schritte getan, um die Leistungsfähigkeit dieser Gesanglehrer zu heben. Erstens erfahren die Seminarmusiklehrer eine besondere und gründliche Ausbildung in der Methodik des Schulgesanges, zweitens müssen diejenigen Gesanglehrer höherer Lehranstalten, die in die sogenannten gehobenen, d. h. besser besoldeten Stellen einrücken wollen und das wollen die jüngeren alle, sich den oben erwähnten Prüfungen unterziehen, drittens werden die höheren Lehranstalten — mit Einschluß der Seminarien — regelmäßig auf die gesanglichen Leistungen hin inspiziert. Auf Grund dieser Maßregeln können sich die Musiker über das Schicksal, das ihrer Kunst bei den durch die höheren Lehranstalten gegangenen Ständen bevorsteht, beruhigen. Sie sind geeignet den Abfall der Bildung von der Musik zu verhüten, aber unter einer Voraussetzung, nämlich der, daß sich die oberste Schulbehörde auch zu dem letzten Schritt entschließt und den sachwidrigen Dispensationen ein Ende macht. Stehen die Gesanglehrer überall auf der Höhe, so wird der Wunsch nach Befreiung von dem Fach bei den Schülern von allein verschwinden.

Totenschau für das Jahr 1916

zusammengestellt von Rudolf Schwartz

Abkürzungen der benutzten Quellen.

AMZ = Allgemeine Musik-Zeitung.
Cae = Caecilienvereinsorgan (Regensburg).
DMZ = Deutsche Musiker-Zeitung.
DTZ = Deutsche Tonkünstler-Zeitung.
HKTZ = Hamburgische Konzert- u. Theater-Zeitung.
Kl = Klavierlehrer (Musikpädagog. Blätter).
KP = Konzert-Programme der Gegenwart (Frankfurt a. M.).
Kw = Kunstwart.
MBH = Mitteilungen (Breitkopf & Härtel).
MGKK = Monatschrift für Gottesdienst u. kirchl. Kunst.
MK = Musiker-Kalender (Raabe & Plothow).
MRS = Musikal. Rundschau (Düsseldorf).
Musa = Musica sacra (Regensburg).
NMZ = Neue Musik-Zeitung.
NZ = Neue Zeitschrift für Musik.
Sh = Sängerhalle (Deutsche Sängerbundes-Zeitg.).
Si = Signale.
St = Die Stimme.
ZIB = Zeitschrift für Instrumentenbau.

ADLER, WILHELM, Hornist im städtischen Orchester. † 30. April in Aachen (55). [1]) DMZ 160.

AHN, WILHELM VON, Opernsänger. † 12. September in Hannover (36). DTZ 205.

✠ ALBERS, WILHELM, Gesanglehrer an der Rückertschule in Berlin-Schöneberg. DTZ 171; 189.

✠ ALBRECHT, EUGEN FRANZ, Musikdirektor und Komponist (52). DTZ 109.

✠ ALEXANDER, PHILIPP, Großherzoglicher Hof-Instrumentenfabrikant aus Mainz. DMZ 152.

ALTONA, MARIE, Hofopernsängerin a. D. und Gesanglehrerin. † 16. Dezember in Koburg. DTZ '17, 20; AMZ 750; NMZ 38, 129.

ANKLIN, MARGRIT, Geigerin. † in Basel (38). DTZ 189.

ASBAHR, (?), Militärkapellmeister. † in Chemnitz (74). St X, 191.

BARTELT, PIUS, Organist. † 3. Oktober in Langendorf (Kr. Gleiwitz) (59). St X, 214.

BATTKE, MAX, Musikpädagoge. † 4. Oktober in Berlin (53). AMZ 569; NZ 324; Si 701; NMZ 38, 45; DTZ 204.

BAUMFELDER, FRIEDRICH, Königl. Musikdirektor, Komponist. † August in Dresden (81). AMZ 451; Si 591; NZ 271.

BAUMGARTEN, DAVID, Kapellmeister. † 16. Dezember in Breslau (67). DMZ 437.

BECKER, HEINRICH, Königl. Kammermusiker und Musikdirektor. † in Wiesbaden (77). St X, 191.

BERGER, RUDOLPH (RODOLPHE) Komponist, ein gebürtiger Wiener. Hat sich in Barcelona erschossen. NMZ 38, 29; DTZ 189.

BERGNER, KARL FRIEDRICH, Kais. russ. Kammermusiker a. D. † 3. Mai in Weimar (75). DMZ 168.

BERTHOLD, RUDOLF, Kammervirtuos u. Lehrer am Königl. Konservatorium. † 18. Januar in Stuttgart (68). AMZ 46; DMZ 69.

BESCHEL, ALFRED, Kgl. Kammermusiker. † 18. Nov. in Stuttgart (45). DMZ 421.

BEYER, LUISE, Direktorin des Beyerschen Konservatoriums. † 22. Februar in Cassel. DTZ 64; Kl 89.

BIERSCHRÖDER, CARL, Klavierlehrer. † in Berlin (65). DTZ 189.

---

[1]) Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen das Lebensalter. Bei Kw bedeuten die arabischen Zahlen das betreffende Heft. Folgen zwei Zahlen aufeinander, die durch ein Komma getrennt sind, so bezieht sich die erste auf den Jahrgang der angegebenen Zeitschrift. Wo nicht anders bemerkt, ist die Todesstätte zugleich der Ort des Wirkungskreises des Gestorbenen. ✠ = starb den Heldentod.

BLÜMEL, FRANZ, Komponist. † in Graz (77). AMZ 618; DTZ 205.

BLUMENSCHEIN, WILLIAM L. Dr., Komponist und Pianist. † in New York (67). DTZ 127; NZ 172; St 320.

✠ BOCK, ERWIN, Student der Rechte an der Wiener Universität und Komponist. NMZ 37, 368.

BÖHME, GEORG, Musiklehrer. † 14. September in Düsseldorf (52). DMZ 324.

BOSSE, ARTHUR, Musikdirektor. † 14. Juli in Weimar (52). DMZ 248.

BOSSENBERGER, HEINRICH, Kapellmeister. † 13. September in Hannover (78). AMZ 526; Sh 301; NZ 297.

BRATFISCH, GEORG, Musikverleger. † in Frankfurt a. O. AMZ 526; Si 641.

BRINKMANN, OTTO, Obermusikmeister (Königin-Elisabeth-Regiment). † in Berlin (61). AMZ 481.

BRÜLLMANN, CARL, Tonkünstler und Komponist. † in München (65). DTZ 223.

BUNZEL, CARL, Musikdirigent. † 8. Febr. in Görlitz (68). DMZ 61.

CARL, G. A., Königl. Hofmusikdirektor in Nürnberg. † am 6. August in Rotenburg o. Tauber. DMZ 280.

CLARUS, MAX, Hofkapellmeister. † 6. Dezember in Braunschweig (62). AMZ 718; Si 907; DTZ '17, 20; Sh '17, 12.

COPPET, EDWARD J. DE, Protektor des Flonzaley-Quartetts. † in New York. NMZ 37, 369.

✠ CORNELIUS, OTTO ERNST, Heldentenor. DTZ 109.

DANA, WILLIAM H., Musikpädagoge, Dr. † in Warren-Ohio (70). NZ 131.

DELPY, VICTOR, Musiklehrer am ev. Lehrerseminar. † 25. Oktober in Zürich (66). DMZ 381; DTZ 223.

DIETZMANN, ERNST, Stadtkapellmeister. † 22. Februar in Glauchau i. Sa. (46). DMZ 78.

DÖRING, CARL HEINRICH, Hofrat, Professor, Königl. Musikdirektor. † 26. März in Dresden (82). Sh 111; 126; DTZ 88; AMZ 199; Kl 126.

DORN, JOSEPH, Königlicher Musiklehrer und Chormeister. † 25. Februar in München. DTZ 64.

DOST, GUSTAV BRUNO, Professor, Komponist und Musikschriftsteller. † in Dresden. AMZ 750; DTZ '17, 20.

EBERL, HANS, ehemaliges Mitglied der Kurkapelle. † 30. September in Karlsbad (63). DMZ 349.

ECKERT, FRANZ, Komponist und Kapellmeister. † in Soeul (Japan). DTZ 205; NMZ 38, 77.

ECKHOFER, JOH. BAPT., Chordirektor und Gymnasialmusiklehrer. † 15. November in Augsburg (58). DMZ 404.

ELSMANN, ALFRED, Kapellmeister. † 6. Sept. in Dresden (39). Sh 283; AMZ 495.

ELSNER, THEODOR, Musiklehrer. † 27. März in Berlin. DTZ 88.

ENDERS, OTTO, Königl. Kammermusiker. † 16. Dezember in München (59). DMZ 438; DTZ '17, 20.

ERDMANNSDÖRFER-FICHTNER, PAULINE VON, Großherzogl.-weimarische und hessen-darmstädtische Hofpianistin. † 24. September in München (69). DTZ 190; AMZ 554; NMZ 38, 45.

ERNST, ALFRED, Kapellmeister und Komponist. † 30. Dez. in Coburg. DTZ '17, 53.

ERTL, ANTON, Mitglied des philharmonischen Orchesters und Komponist. † 22. September in Dortmund (58). DMZ 332.

FALKE, GUSTAV, der bekannte Dichter u. ehemalige Musiklehrer. † Februar in Hamburg (63). DTZ 64; MK '17, 35.

FECHTER, FERDINAND, Konzertsänger u. Gesanglehrer. † in Berlin (55). DTZ 41.

FEUCHTINGER, FRANZ, Musikverleger. † 30. Mai in Regensburg (58). Cae 96; Musa 124; ZIB 36, 280.

FICK, JULIUS, Musikdirektor und Leiter der Musikschule. † in Rorschach. DTZ 162.

FIESENIG, JULIUS, Musikdirektor. † in Bayreuth. DTZ 142; St X, 350.

FINNINGER, FRIEDRICH, Kapellmeister. † in Offenbach a. M. (67). DMZ 324; DTZ 190.

FISCHER, KARL AUGUST, ehemaliger Kapellmeister in Riga. † 26. Oktober in Leipzig. DMZ 372.

FÖRSTER, ALBAN, Großherzogl. Hofkapellmeister a. D. † 18. Januar in Neustrelitz (67). NZ 35; AMZ 46; DTZ 41.

FRANCKE, MARTIN, Königl. Musikdirektor und Militärkapellmeister a. D. † in Berlin (88). DTZ 142.

FRANZE, EMIL, Mitglied der städtischen Kurkapelle. † 16. Januar in Wiesbaden (42). DMZ 61.

FRAUSCHER, MORITZ, Professor, Hofopernsänger a. D. † am 1. Februar in Wien (57). Si 126; DTZ 65.

FRENZEL, GUSTAV, Musikdirektor. † 13. Januar in Wreschen. DTZ 65.

FRIEDEL, WALTER, Hofmusikalienhändler (Steingräber). † 9. Nov. in Leipzig (61).

FROMM, EMIL, Organist und Königl. Musikdirektor. † 17. Dezember in Flensburg (81). DTZ '17, 20.

GÄBERLE, HERMANN, Musiklehrer und Stadtmusikdirektor. † 23. September in Villingen (73). DTZ 205.

GARLEPP, BRUNO, Komponist. † in Berlin. KP VI, 264.

GEHRMANN, HERMANN, Prof. Dr., Lehrer am Kgl. Konservatorium, Musikschriftsteller. † 8. Juli in Kassel (54). NZ 236; Si 510; AMZ 423; Kl 205.

GEIGER, GEORG, Kapellmeister, Musiklehrer und Chordirektor. † 24. Mai in München (67). DTZ 127.

GEIS, WILHELM, Männerchordirigent. † in Wiesbaden (56). DTZ 162; St XI, 30.

GELLRICH, CONSTANTIN, Kapellmeister a. D. † 22. November in Stockholm (73). DMZ 438.

GENSCHOW, WILHELM, ehem. Oboist am Stadttheater. † 20. Dezember in Stettin (70). DMZ '17, 29.

GENUTAT, HERMANN, ehem. Vizepräsident des Allgem. Deutschen Musiker-Verbandes. † 13. Oktober in Berlin (75). DMZ 381.

GERNSHEIM, FRIEDRICH, Professor, Komponist. † in der Nacht vom 10. zum 11. September in Berlin (77). AMZ 506; Kl 229; DTZ 182; Sh 313; Si 618; NZ 295; NMZ 38, 6; DMZ 330.

GIERTH, MAX, Vorsitzender des Musiker-Verbandes des Königreichs Sachsen. † 3. Februar in Dresden (49). DMZ 51.

GLASS, ALBERT, Mitglied der Stadtkapelle. † 13. Dezember in Plauen i. V. (69). DMZ 430.

GLÜCK, J., Direktor des Düsseldorfer Apollo-Theaters. † in Bad Reichenhall (61). DMZ 280.

✠ GOTHE, HUGO, Mitglied des städtischen Orchesters zu Duisburg (27). DMZ 292.

GOTSCH, JOSEPH, Violoncellist, aus Mährisch-Schönberg gebürtig. † in New York (38). AMZ 451; DTZ 190.

GOETZE, CARL, Pianofortefabrikant. † 30. Dezember in Berlin-Lankwitz (80). ZIB 37, 116.

GRANADOS Y CAMPINA, ENRIQUE, Komponist. † beim Untergang der „Sussex“ (49). AMZ 218; NZ 148; NMZ 37, 233; DTZ 127.

GRIESBACHER, KARL, Chordirektor und Komponist. St X, 294.

GROSS, JAKOB, Kirchenmusiker und Orgelbautheoretiker. † in Schmittshausen in der Pfalz (73). St XI, 31.

GRÜN, JAKOB M., Konzertmeister der Hofoper a. D. und Pädagoge. † in Wien (79). AMZ '17, 81; NMZ 38, 45.

GUGGENMOS, XAVER, Musiklehrer. † in Augsburg (67). DTZ 161.

✠ GURA, ERNST, Mitglied der Kapelle des Stadttheaters in Danzig. DMZ '17, 6.

HAASE, JOHANN LEBERECHT, Konzertmeister und Musiklehrer a. D. † 7. Juni in Zittau (79). DMZ 216.

HAASE, RUDOLF, Herzogl. Musikdirektor und Professor. † in Köthen a. d. H. DTZ 88.

HAASS, KATHARINA, Musikschriftstellerin. † 10. September in Mainz. Kl 237.

HAGEMEISTER, RICHARD, Kgl. Kammermusiker a. D. † in Berlin (70). AMZ 618; DTZ 204.

HAHN, GERTRUD s. Lucky-Hahn.

HARTL, ALBERT, Musikdirektor a. D. † November in Graz (63). DTZ '17, 20.

HASSE, AUGUST, Kantor u. Musikreferent. † in Breslau (69). St XI, 30.

HASSLER, ALFRED Dr., Baritonist, zuletzt am Deutschen Opernhause in Charlottenburg. † 21. Februar in Zürich. AMZ 114.

HAWLEY, C. B., Komponist. † in New York (57). DTZ 64.

HEDTKE, MAX, Direktor des Konservatoriums für Musik. † 21. November in Charlottenburg (55). AMZ 703; DTZ 222.

HEIDRICH, FRITZ, Konzertmeister des städt. Orchesters. † 7. Juni in Nordhausen (46). DMZ 209; DTZ 143.

HEILEMANN, AUGUST, ehem. Hofmusiker. † in Kassel. AMZ 102.

HEILMANN, AUGUST, Kapellmeister a. D. † 9. August in Breslau (73). DMZ 280.

HEINRICH, MAX, Konzertsänger und Gesanglehrer aus Deutschland. † in Amerika (63). Si 701; St XI, 96.

HEINZE, G., Stadtmusikdirektor. † 26. August in Forst i. L. DMZ 364.

HEISS, LUDWIG, Zitherlehrer. † in München (48). DTZ 190.

HENKE, KARL, Organist. † in Radlin, Ober-Schlesien (74). St X, 214.

HEPWORTH, WILLIAM, Kirchenmusikdirektor, Komponist, Organist und Schriftsteller. † 12. April in Chemnitz (69). ZIB 36, 249; 254; DTZ 127.

HEROLD, CURT, Lehrer für Theorie und Klavierspiel am Konservatorium. † 16. Juli in Elberfeld (50). NMZ 37, 381; Si 522; AMZ 435. [In Si 6. Juli als Todestag.]

✠ HILGENBERC, GEORG, Violinpädagoge und Musikschulleiter in Berlin-Friedenau. DTZ 189.

HIPPENMEYER, OTTO, Musiklehrer. † in München (77). St X, 190.

HIRSCHBERG, FRANZ, Metallblasinstrumentenmacher. † 27. April in Breslau. ZIB 36, 249.

✠ HITZELBERGER, ALFONS, Tonkünstler aus München. DTZ 143.

HÖFERT, HERMANN, Mitglied der Stadtkapelle. † 13. Mai in Magdeburg (62). DMZ 200.

HOLLÄNDER, ADELHEID, die Gattin Gustav H's, ehem. Bühnensängerin. † 6. März in Berlin. DTZ 88.

HÖLLWARTH, JOHANN, Fürstbisch. Geistl. Rat und Komponist. † 14. Juni in Brixen. Cae 98; Musa 124.

HOLTZHEUER, EDMUND, Tonkünstler. † 14. Mai in Berlin (59). DTZ 127.

HOMANN, JOHN B., Musikdirektor an der Universität Marquette U. S. A. u. Direktor des dortigen Konservatoriums (75). AMZ 102; DTZ 64.

HUBERT, ALEX, Kgl. Musikdirigent. † 7. Juli in Dortmund (54). DMZ 244.

HUMPERDINCK, HEDWIG, Gattin des Komponisten. † in Bruchsal. Kl 105.

INTORF, J., Orgelbaumeister. † in Essen (72). ZIB 37, 92.

IRRGANG, HEINRICH BERNHARD, Prof. und Domorganist. † 8. April in Berlin (47). AMZ 207; DTZ 109; NMZ 37, 233; Kl 139; NZ 147; Si 279; St X, 239.

JACOBOWSKY, HERMANN, Cellist, Kgl. Kammermusiker a. D. † 4. Februar zu Berlin-Charlottenburg (70). DTZ 64.

JAKOBS, JOSEF, Hofmusiker. † 7. Juni in Mannheim (46). DMZ 224.

JAMESON, FREDERIK, Wagner-Schriftsteller. † in Frant in England (77). AMZ 231; DTZ 109.

✠ JEHMLICH, CURT, Orgelbauer in Dresden (20). ZIB 37, 19.

JOHN-BRENON, ALGERNON ST., Musikschriftsteller. † in New York. Si 180.

JOST, WILHELM, Kgl. Sächs. Hofopernsänger. † 19. März in Altona (67). DTZ 88.

KABEL, WALDEMAR, Organist. † 17. Mai in Breslau (66). DMZ 193.

KAPELL s. Savenau.

KAPPES, J., Tonkünstler. † in Chicago (91). AMZ 186; Kl 123.

KASER, LUDWIG, Hofrat, ein verdienter Veteran der Hofoper. † in Stuttgart (76). St XI, 30.

KASTNER, EMERICH, Musikschriftsteller. † 5. Dezember in Wien (70). NZ 400; Si 883; AMZ 750; DTZ '17, 20.

KELLOGG-STRAKOSCH, CLARA LOUISE, Opernsängerin a. D. † in Amerika (74). Si 538.

KENNERKNECHT-BUFF, LEONORE, Kgl. Bayr. Kammerharfenvirtuosin. † 14. Januar in München. MK '17, 36.

KEURVELS, EDWARD, Komponist und Dirigent an der Flämischen Oper. † in Antwerpen. St X, 191.

KINDLER, PAUL, Komponist. † in Trebnitz (74). St X, 215.

KIRCHHOF, GUSTAV, Musiklehrer. † 18. August in Breslau (71). DMZ 288.

KLEINHÄUPEL, GUSTAV, Chorregent u. Orgelspieler. † in Murnau (77). DTZ 110.

KLEMENT, JOSEF, Klarinettist am Stadttheater. † 18. Juli in Regensburg (46). DMZ 257.

KLINDWORTH, KARL, Professor, Tonkünstler. † 27. Juli in Stolpe bei Oranienburg (85). AMZ 444; NMZ 37, 380; DTZ 150; Si 531; NZ 260; Kl 213.

✠ KLUPP, CARL, Mitglied des städtischen Orchesters in Essen (42). DMZ 356.

KNORR, IWAN, Professor, Direktor des Hochschen Konservatoriums. † 22. Januar in Frankfurt a. M. (63). AMZ 52; Kl 54; NZ 38; NMZ 155; Si 68; Kw XXIX, 14.

KOCH, HEINRICH, Senior des Krankenunterstützungsvereins für Berliner Musiker. † 18. September in Berlin (85). DMZ 324.

KOCH, LORENZ, Musikdirektor. † 5. Oktober in Bünde (47). DTZ 204; St XI, 96.

KOCH, OTTO, Musikdirektor. † in Spandau. St X, 191.

KOLB, SEBASTIAN, Kapellmeister. † 10. Dezember in München (69). DMZ 438.

KOSCHE, KONRAD, Kgl. Kammermusiker. † in Dresden. DTZ 143.

KOWALSKI, (?), Pianist und Komponist. † auf einer Konzertreise in Basel. NMZ 37, 354.

KRAM-BERCHER, MINE, Sängerin. † in Zürich (36). DTZ 190.

KRAMER, AUGUST, Musikdirektor in Hannover. † 29. Mai in Barsinghausen (67). DMZ 216; DTZ 142.

KRÄMER, AUGUST, Opern- und Liedersänger. † in St. Paul in Kärnten (68). NMZ 37, 369; DTZ 189.

KRANE, KARL, Kgl. Seminarmusiklehrer. † 27. September zu Coesfeld. Sh 384; St XI, 96.

KRAUSE, EMIL, Professor, Musikpädagoge und Schriftsteller. † 5. September in Hamburg (77). Kl 230; HKTZ 13; AMZ 494; NZ 291; DTZ 189; Sh 301; NMZ 37, 386.

KREY, AUGUST, Großherzogl. Kammermusiker. † 4. März in Weimar (43). DMZ 92.

KRUIS, THEODOR, Kgl. sächs. Hofopernsänger a. D. † 23. Januar in Dresden (76). DTZ 64.

KURZE, ROBERT, Kantor u. Chordirigent † in Hainichen. St X, 191.

LACKOWITZ, WILHELM, Musikschriftsteller. † 11. März in Berlin (80). MK '17, 36.

LACROIE-ORLOFF, ehem. russische Hofopernsängerin. † in Wiesbaden. AMZ 554.

LAHMEYER, KARL, Professor, Pianist. † in Hannover (59). DTZ 127; AMZ 362.

LAMPART, JOSEF, Musikdirektor und Organist in Willisau. † 11. Januar in Zürich (74). DTZ 88.

LANG, EUGEN, Prof. a. D. an der Akademie der Tonkunst. † Ostern in München. DTZ 110.

LANGE, HEINRICH, Musikinstrumentenfabrikant. † 16. September in Görlitz (63). ZIB 37, 12.

LEHMANN, EDUARD, Großherzogl. Bad. Hofmusiker aus Karlsruhe. † 14. Juni auf der Bahnfahrt zwischen Oos und Rastatt (60). DMZ 216.

LEONARD, ROBERT, Komponist u. Kapellmeister. † in Berlin (48). DTZ 142.

LERTZ, EDUARD, Kurkapellmeister des Bades Sooden a. d. Werra. † in Cöln. AMZ 630; DTZ 223.

LIEBESKIND, JOSEF, Komponist und Musikschriftsteller. † 10. August in Leipzig (51). NZ 261; AMZ 451; NMZ 37, 369; MRS 4, 12.

LINDEMANN, ROBERT, Kapellmeister u. Komponist. † 22. Dezember in Berlin (42). DTZ '17, 19.

LINDNER, JOSEF, Kgl. Professor am Konservatorium. † 3. April in Würzburg. DMZ 137; DTZ 110.

LORCH, KATHARINA, Fürstl. Hohenzollerische Kammersängerin a. D. † in Hechingen (72). NMZ 37, 249.

LOWE, RICHARD, Hofkapellmeister in Berlin. † am Herzschlag in Oberstdorf in Bayern. AMZ 423.

LUCKY-HAHN, GERTRUDE, Opernsängerin. † 3. Januar in Cassel (40). AMZ 35; DTZ 41.

LUDWIG, PETER, Hofopernsänger a. D. † im Juni in Karlsruhe (86). AMZ 386.

LUTZ, Dr. JOSEF, Bundeschormeister des Tiroler Sängerbundes. † in Brixen. St XI, 61.

MACLEAN, CHARLES Dr., Komponist u. Musikschriftsteller. † in London (74). MBH 4930.

MARCONI, FRANCESCO, Tenorist. † in Rom. AMZ 90.

MARX, KARL, Tonhalleorchestermitglied. † 2. August in Zürich (66). DMZ 288.

MAYER, HELENE, Gesanglehrerin. † 6. August in Berlin (75). DTZ 171.

MENDE, ERNST, Herzogl. Hofmusiker. † 25. Februar in Meiningen (37). DMZ 78.

MERKEL, CARL JULIUS, Tonkünstler. † 21. September in Leipzig (81).

MEYER, CARL, Musikdirektor a. D. † 20. November in Bonn a. Rh. (82). DMZ 405.

MIERSCH, JOHANNES, Violinist. † in Cincinnati (51). Si 756; NMZ 38, 77; DTZ 222.

MINOR, LUDWIG, ehem. Mitglied der Stadtkapelle. † 6. September in Crefeld (81). DMZ 312.

MODES, A., Musikalienhändler, Geschäftsführer der Vereinigung der Tonkünstler u. Musikpädagogen. † 20. Juli in Düsseldorf. DTZ 171.

MOHAUPT, FRANZ, Bürgerschuldirektor und Komponist. † 22. Oktober in Leipa (63). NZ 348; NMZ 38, 77; DTZ 223; Sh 383.

MOHR, ANDREAS, Kammermusiker a. D. † 4. Dez. in Karlsruhe (84). DTZ '17, 36.

MOHR, WILLIBRORD, Klavierfabrikant. † 25. Februar in Freiburg i. Br. (75). ZIB 36, 173.

MOILLIET-GOBAT, HELENE, Pianistin. † in Bern. DTZ 64.

MORSCH, ANNA, Musikpädagogin u. Schriftstellerin aus Berlin. † 12. Mai in Wiesbaden (74). Kl 145 ff.; NMZ 177; AMZ 314; DTZ 127; NZ 172.

MÜHLBAUER, HEINRICH, Mitglied des städt. Orchesters a. D. † 4. Juli in Freiburg i. Br. (52). DMZ 241.

MÜHLBAUER, JOSEPH, Orgelbaumeister. † 29. Dezember in Augsburg (70) ZIB 37, 133.

MÜLLER, ADOLF, Kgl. Kammervirtuose, Bratschist. † 6. Januar in Berlin. DTZ 41.

MÜLLER, ALBIN, Kgl. Musikdirigent. † 12. November in Dresden (81). DMZ 389.

MÜLLER, ERNST THEODOR, aus Teuchern, Cellist. † 10. Februar in Stockholm (55). DMZ 61.

MÜLLER, HUGO, Mitglied der städt. Kapelle. † 30. Dezember in Augsburg (47). DMZ '17, 14.

✠ MÜLLER, OTTO ERWIN, Korrepitor der Dresdner Hofoper. AMZ 22.

MÜLLER, WILHELM, Mitglied der Stadtkapelle. † 12. August in Meißen a. E. (53). DMZ 280.

NEMESKEI, JOSEF, Opernsänger. † in Nürnberg (51). DTZ 143; St X, 350.

✠ NEUMANN, ALEXANDER, Kapellmeister in Berlin. DTZ 189; Si 608; St XI, 30.

NOWACK, OTTO, Oberregisseur der Großherzoglichen Hofoper. † in Darmstadt. AMZ 35; NMZ 156.

OEHLER, LEONHARD, Musiker. † 14. Mai in Essen. DMZ 184.

OLSCHOWSKY, GERTRUD, Opernsängerin u. Musiklehrerin. † 16. Jan. in Berlin. DTZ 41.

OPPENHEIM, LUDWIG, Geh. Justizrat Dr., Präsident der Mainzer Liedertafel. † 2. März in Mainz. AMZ 136.

PACCHIEROTTI, U., Komponist. † in Mailand (38). AMZ 290; DTZ 109; NMZ 37, 249.

PATTI-STRAKOSCH, AMALIE, berühmte Kontra-Altistin. † in Paris (85). AMZ 35; DTZ 41.

PAUL, CARL, Hofmusiker a. D. † 11. Juli in Mannheim (79). DMZ 248.

PESTER, WOLDEMAR, Mitglied des Stadt- und Gewandhaus-Orchesters. † 24. Februar in Leipzig (57). DMZ 78.

✠ PETRICZ, PEPO, Orgelvirtuose aus Graz. NZ 297; DTZ 205.

PLEITNER, G., Kantor a. D. u. Komponist. † 14. Juli in Bielefeld (80). MGKK 22, 78.

POHL, GUSTAV, Klavierpädagoge am Sternschen Konservatorium. † 28. November in Berlin (71). DTZ 222; AMZ 703.

POSCHWA, OTTO, Musikdirektor. † in Berlin (53). DTZ 222.

PREITZ, FRANZ, Herzogl. Musikdirektor, Organist und Komponist. † 17. Juli in Zerbst (60). MGKK 21, 292; NZ 260; DTZ 162; NMZ 37, 369.

PREM, AMBROSIUS, Kgl. Musikdirektor (Kurorchester in Wildbad). † 27. Dezember in Stuttgart (70). DMZ '17, 6; NMZ 38, 129; DTZ '17, 53.

PROSCHEK, FRANZ, Opernsänger a. D. † 24. Juni in Wiesbaden (69). DTZ 162.

RAABE, MORITZ, Musikverleger. † 17. Mai in Berlin (67). AMZ 327; DTZ 127; Kl 176.

REGER, MAX, Generalmusikdirektor, Hofrat, Prof. Dr., Komponist in Jena. † 11. Mai in Leipzig (44). AMZ 311; 326; DTZ 116; Si 366; 439 ff.; Kw XXIX, 18; DMZ 174; St X, 262; NZ 170; MRS 85; NMZ 37, Heft 18; Musa 119; MGKK 21, 216.

RESCH, LUDWIG, Musiklehrer. † 17. Juli in München (41). DTZ 162.

RESS, JOHANN, Professor, Gesanglehrer. † in Wien (77). NZ 400; AMZ 718; Si 883; DTZ '17, 21.

RICHTER, HANS, der berühmte Wagnerdirigent. † 5. Dezember in Bayreuth (74). AMZ 710; NZ 397; DMZ 419; Si 871; NMZ 38, 106; DTZ '17, 19.

RITTER, REINHOLD, Großherzogl. Stadtmusikdirektor. † 4. Juli in Weimar (67). DMZ 272. [In DTZ 190: Vorname Reinhard, Todestag 3. Aug.]

ROHR, FRIEDRICH, Musiker. † 19. September in Leipzig (73). DMZ 333.

✠ RÖHR, ARTUR, Mitgl. des Stadtorchesters zu Hof i. B. DMZ '17, 69.

RÖSLER, HANS, Gesanglehrer und Chorleiter. † in Berlin. DTZ 189.

ROSSMANN, KARL, Kapellmeister. † 11. Oktober in München (72). DMZ 356; DTZ 205.

ROWOLDT, HEINRICH, Musikdirektor. † in Braunschweig (79). St X, 294.

RUDORFF, ERNST, Professor, Komponist und Klavierpädagoge. † 31. Dezember in Berlin (77). AMZ '17, 24; Kl '17, 26; NZ '17, 17; NMZ 38, 124; Kw XXX, 10; Si '17, 42.

✠ SALAT, ALFRED, Musiklehrer in München. DTZ 190.

SALVAYRE, GASTON, Komponist. † in Saint Agne bei Toulouse (69). AMZ 338; DTZ 143.

SASS, WILLI, Mitglied des städt. Orchesters. † 7. Oktober in Rostock (40). DMZ 349.

SAUER, WILHELM, Kgl. Hof-Orgelbaumeister. † 9. April in Frankfurt a. O. (86). ZIB 36, 216; 226; AMZ 230; DTZ 109; Musikinstrumenten-Zeitung (Berlin) 129.

SAVENAU, C. M. v., (Freiherr von Kapell), Musikschriftsteller und Tondichter. † 26. Januar in Graz (59). NMZ 156; NZ 64.

SCHAUER, FRANZ, Musiklehrer. † 1. Juli in Leipzig (58). DMZ 233.

SCHIPFEL, LUDWIG, ehemal. Mitglied des städt. Orchesters † 17. Januar in Augsburg (76). DMZ 54.

SCHLEMANN, ANTON, Organist u. Direktor der Kirchenmusikschule. † in Münster in Westf. St X, 215.

SCHLOSSER, MAX, Kammersänger, der erste Bayreuther Mime. † in München (81). NMZ 37, 386; NZ 291; AMZ 495; 561; MRS IV, 12.

SCHMID, WILHELM VON, Opernsänger und Spielleiter. † 16. August in Zürich (69). DTZ 171.

✠ SCHMIDT, ALBRECHT, Leiter des Erfurter Männergesangvereins. (30. Juni.) DTZ 171.

SCHMIDT, PAUL, Hofmusiker. † 31. Juli in Dessau. DMZ 280.

✠ SCHMIEDGEN, JOHANNES, Komponist aus Dresden (30). AMZ 539; DTZ 189.

SCHÖFFEL, RUDOLF, Cellist der städt. Kapelle. † 31. August in Wiesbaden. DMZ 372.

SCHOLZ, BERNHARD, Prof. Dr., Komponist. † 26. Dezember in München (82). Kl '17, 26; Sh '17, 12; AMZ '17, 9; NMZ 38, 123; Si '17, 18; DTZ '17, 20; NZ '17, 9.

SCHÖNE, GUSTAV, Kgl. Musikdirektor. † 16. Dezember in Dresden. Sh '17, 13.

SCHORN, ADELHEID VON, Schriftstellerin. † 8. Dezember in Weimar (75). NMZ 38, 115; NZ 400; Si 883.

SCHRAMM, MAX JOSEF, Hofpianofabrikant. † 26. Oktober in München (79). ZIB 37, 60.

SCHREIBER, ADOLF, Kapellmeister. † in Berlin (65). St 190.

SCHROETER, CARL, Musiklehrer. † 2. Oktober in Berlin (67). DTZ 204.

SCHUERMANN, HANS, Hofopernsänger a. D. † 22. September in Braunschweig. DTZ 189.

SCHULZ, JULIUS, Geiger aus Berlin. † in Washington (70). AMZ 66.

SCHULZ, KONSTANTIN, Kantor u. Organist. † 3. Juni in Berlin (72). Sh 192.

SCHULZ, PAUL, Hornist des Orchestervereins. † 10. Dezember in Heidelberg (46). DMZ 430.

SCHUSTER, KARL, Baßbuffo am Lübecker Stadttheater. † in Erding bei München (27). DTZ 41; St 191.

SCHÜTZE, RICHARD, Pianomechanikfabrikant. † 22. September in Berlin-Lichterfelde (39). ZIB 37, 129.

SCHÜZ, Dr. ALFRED, Musikschriftsteller und Pfarrer a. D. † 23. März in Cannstadt (70). NMZ 37, 201; AMZ 218; DTZ 88.

SCHWEIDA, RUDOLF, Begründer d. Ofener Konservatoriums, Komponist und Orgelvirtuose. † Juni in Budapest (84). AMZ 386; DTZ 142.

SCHWEITZER, GUSTAV, Domkapellmeister. † 12. Mai in Freiburg i. B. (70). Musa 125; AMZ 314; DTZ 143.

SEEBACH, GEORG, Tonhalleorchestermitgl. a. D. † 21. Juni in Zürich (73). DMZ 233.

SEIFFERT, ALEXANDER, Komponist und Chordirigent. † 24. November in Glogau (66). DTZ '17, 36.

✠ SIEBEN, THEODOR, Musiker aus Köln (42). DMZ 349.

SOLTAU, LUDWIG M., aus Hamburg, langjähriger Kapellmeister des New-Haven Sinfonieorchesters [U. S. A.]. † daselbst (77). AMZ 186; DTZ 88; NMZ 37, 233.

SPROCKHOFF, RICHARD, Kantor, Gründer der Ludwigsruher Liedertafel. † in Landsberg a. W. St XI, 61.

STAHLHUTH, EDUARD, Orgelbaumeister. † in Aachen (54). NMZ 37, 368.

STAUDIGL, JOSEF, Kammersänger. † im April in Karlsruhe (66). AMZ 290; DTZ 109; NMZ 37, 249 und 38, 121.

STEGBUCHNER, JOHANN, Musiklehrer. † in Traunstein (45). DTZ 143.

STEINBACH, FRITZ, Generalmusikdirektor. † 13. August in München (62). DMZ 278; AMZ 458; NMZ 37, 368; Si 565; DTZ 171.

STENDER-STEFANI, ALFRED, ehemal. Tenor und Spielleiter am Altenburger Hoftheater. † in Bern. DTZ 171; NMZ 37, 386.

✠ STICHEL, OTTO, Pianofortefabrikant in Leipzig-Zwenkau [28. Febr.] (34). ZIB 190.

STOPFER, ANDREAS, Chormeister. † in Wien (57). DTZ 205.

STRAUSS, EDUARD, Komponist und Hofballmusikdirektor. † 28. Dezember in Wien (82). DMZ 419; Si '17, 17; DTZ '17, 20; NMZ 38, 129.

STREICHER, EMIL, der letzte Inhaber der bekannten Klavierfabrik. † 9. Januar in Wien. ZIB 122; NZ 28.

STROBEL, REINHOLD, Orgelbaumeister. † 27. Nov. in Frankenhausen (Thüringen). ZIB 37, 92.

SUCKEL, HERMANN, Bundesdirigent des niederschles. Sängerbundes. † 21. Januar in Grünberg i. S. (61). AMZ 66; DTZ 41; Sh 61.

SZIKA, JANI, ehemal. Operettentenor. † in Wien (72). NMZ 38, 61.

✠ THEISSIG, FLORIAN, Komponist und Kapellmeister. † in einem russischen Zivilgefangenenlager im Gouvernement Pensa (60). NZ 236.

THOMS, KARL, Königl. Hofmusiker a. D. † in München (87). DTZ 162.

THRANE, CURT, Musikgelehrter. NMZ 37, 369.

TONAGEL, KARL, Mitglied d. städt. Kapelle. † 19. Oktober in Heidelberg (54). DMZ 364.

TOSTI, FRANCESCO PAOLO, Liederkomponist. † in Rom (70). AMZ 718; NZ 400; DTZ '17, 20.

✠ TRAUB, WOLDEMAR, Lehrer an der Berner Musikschule (28). DTZ 204; NMZ 38, 45.

VENZL, JOSEF, Erster Geiger der Kgl. Hofkapelle. † in München (74). DTZ '17, 20.

VOGL, FRANZ KARL, Musiklehrer. † in München. DTZ 41.

VOGRICH, MAX (eigentl. Wogritsch), Opernkomponist. † in New York (66). DTZ 190; AMZ 526; NMZ 38, 15; NZ 297.

VORWERK, B., Gründer der Mozart-Gemeinde in Düsseldorf. † 13. November daselbst (76). NZ 384.

VOSS, HERMANN, Großherzogl. Musikdirektor. † 18. November in Rostock (80). DMZ 421.

WAGNER, ADALBERT, Musiklehrer. † 6. Juli in München (68). DTZ 162.

WAGNER, RUDOLF, Domorganist u. Komponist. † in Marburg a. D. (64). St X, 214.

WEGNER, JOHANNA, geb. PRESSLER, Altistin und Gesanglehrerin. † 15. April in Wernigerode (75). DTZ 127; St 320.

WEGSCHAIDER, LEOPOLD, Ehrenchormeister des Grazer Männergesangvereins. † 5. Februar in Graz (77). AMZ 79; NZ 79; DTZ 64; Sh 82; NMZ 183.

WEISSBACH, EDUARD, Hoftheatermusiker. † 10. Juli in Dresden (64). DMZ 248.

WELSER, JULIUS, Musikprofessor an der Lehrerbildungsanstalt. † in Salzburg (54). DTZ 143.

WERMANN, FRIEDRICH AUGUST, Musikdirektor u. Oberlehrer a. D. † 24. Dezember in Böhlitz-Ehrenberg (85). AMZ '17, 26.

WERNER, FRITZ, Solotrompeter der Hofkapelle. † 10. April in Wiesbaden (44). DMZ 160; NMZ 37, 249.

WETTE, ADELHEID, die Schwester E. Humperdincks. † August in Eberstadt (57). AMZ 451; Si 565; NMZ 37, 368; NZ 282.

WIECK, MARIE, Kammervirtuosin. † 2. November in Dresden (84). NZ 349; Si 776; Kl 269.

WILHELMI, OTTO ERNST, geb. in Luxemburg, ehemal. Sänger. † 19. April zu Sandau in Böhmen (65). DTZ 127.

WILTBERGER, HEINRICH, Prof., Kaiserl. Musikdirektor und Komponist. † 26. Mai in Colmar i. E. (75). Cae 98; AMZ 338; NZ 204; Sh 204.

WOGRITSCH, MAX s. Vogrich.

WOLF, ALFRED, Organist und Chorleiter. † in Ober-Wüstegiersdorf (39). St X, 215.

WOLF, JAKOBINE, Pianistin. † in München (73) DTZ 190.

WOLFF, PAUL, Dr., lyrischer Bariton des Stadttheaters zu Stettin. † im Oktober (33). AMZ 569; DTZ 205.

WOLTER, BRUNO, Baßbuffo u. Spielleiter der Hofoper. † in Schwerin. DTZ 41.

WÖRZ, REINHOLD, Professor, Vorsitzender des schwäbischen Sängerbundes, Komponist. † 1. Juni in Tübingen (60). Sh 161; 179; AMZ 362; Kl 190.

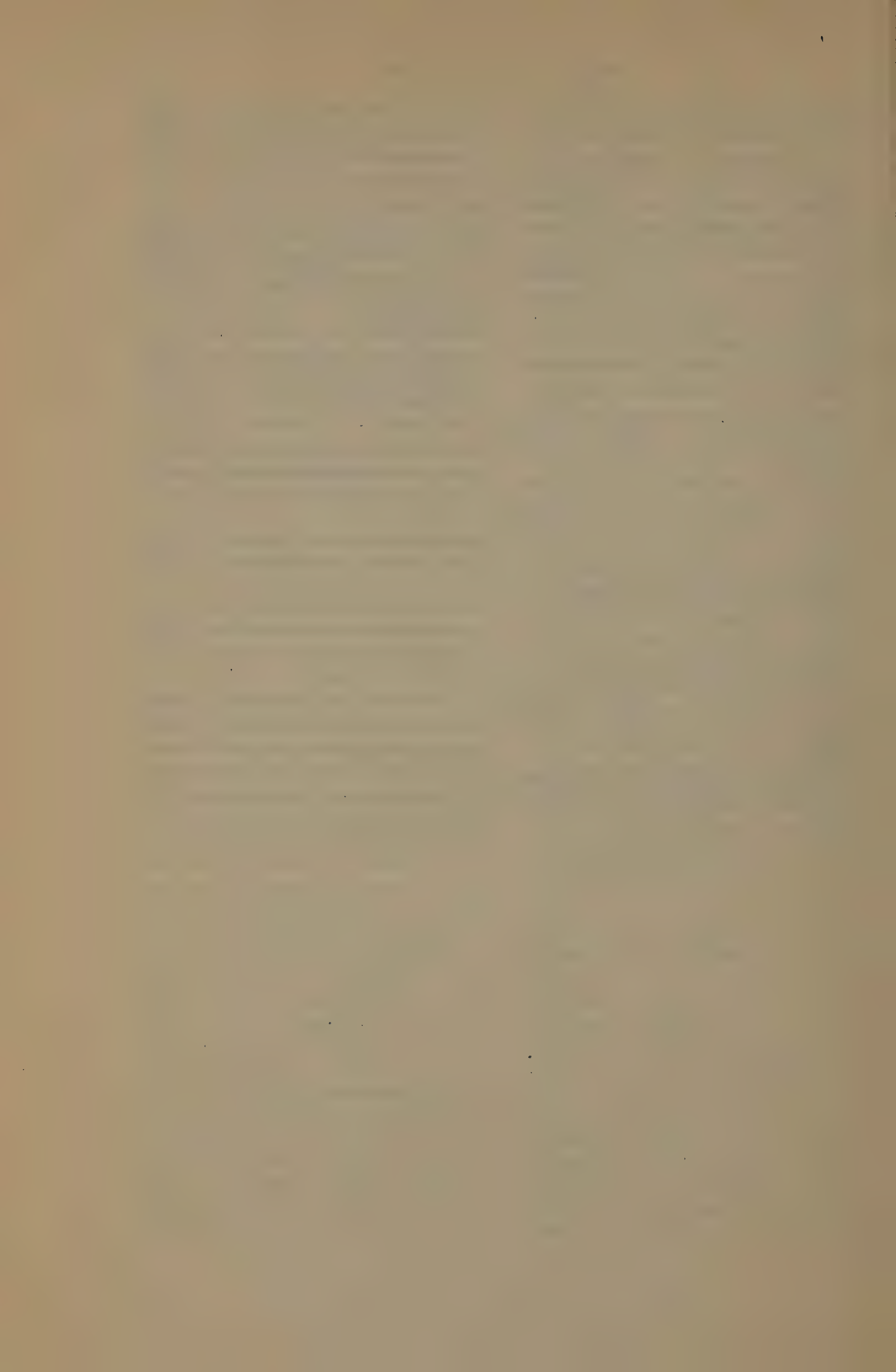
WREDE, WILHELM, Kammermusiker a. D. † 23. Oktober in Braunschweig (77). DTZ '17, 20.

WUSTMANN, RUDOLF, Professor Dr. phil. Gymnasiallehrer und Musikgelehrter. † 15. August in Bühlau bei Dresden (44). MGKK 21, 310; NZ 281.

ZAHOROWSKI, WLADISLAUS, Komponist. † in Warschau. NZ 188; DTZ 127.

ZILLMER-FRÖMMING, HUGO, Musiker. † 17. April in Berlin (52). DMZ 184.

✠ ZIRNER, JOSEF, Kapellmeister u. Komponist aus Breslau (25). DTZ 222.



VERZEICHNIS

der

im Jahre 1916 in Deutschland, Österreich-Ungarn, den neutralen Staaten und Amerika erschienenen

Bücher und Schriften über Musik

Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen [1])

Von

Rudolf Schwartz

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben*

I.

Lexika und Verzeichnisse.

Acker, Herm. Was soll ich lesen? Literar. Ratgeber. 3. Aufl. 1. Bd.: Schöne Literatur. Kunst. Musik. Trier ('17), Paulinus-Druckerei. 8°. V, 136 S. ℳ 2.

Altmann, Wilh.* Reger-Katalog. Vollständiges Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienenen Werke, Bearbeitungen und Ausgaben Max Reger's mit Preisangabe nebst systematischem Verzeichnis und Registern aller Titelüberschriften, Textanfänge und Dichter, deren Gedichte Reger vertont hat. Berlin ('17), Simrock. 8°. 55 S. mit 1 Bildnis. ℳ 2.

Bremer's Handlexikon der Musik. Eine Enzyklopädie der Tonkunst. Neu herausgegeben von Bruno Schrader. 3. Aufl. der neuen Ausgabe. (Universal-Bibliothek Nr. 1681—1686). Leipzig, Reclam. 16°. 536 S. ℳ 1.20.

Denecke, A. Tonkunst, Bühnenwesen und Tanz. Verdeutschung der hauptsächlichsten in der Tonkunst, der Schauspielkunst, dem Bühnenbetrieb und der Tanzkunst vorkommenden entbehrlichen Fremdwörter. Im Auftrage des Vereins zusammengestellt. 3., wesentlich vermehrte u. verbesserte Aufl., bearbeitet von H. Seeliger. (Verdeutschungsbücher des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins. 9.) Berlin, Verlag des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins. Kl. 8° 77 S. ℳ 0,60.

Ginisty, Paul. Les artistes morts pour la patrie. Août 1914—Décembre 1915). Paris, Alcan. fr. 1.50.

Gray, W. L. A selected and graded list of studies and pieces for teachers of pianoforte. Minneapolis, P. A. Schmitt. 8°. 30 p. il. 25 c.

[Hofmeister, Friedrich.]* Verzeichnis der im Jahre 1915 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger u. Preise. In alphabetischer Ordnung mit systemat. geordneter Übersicht und einem Titel- und Text-Register (Schlagwort-Register). 64. Jahrg. 2 Teile. Leipzig, Hofmeister. Lex. 8°. IV, 116 u. 144 S.

[1]) Die Kenntnis der in Dänemark und Schweden erschienenen Werke verdanke ich der Güte der Herren Prof. Dr. A. Hammerich in Kopenhagen und C. F. Hennerberg, Bibliothekar an der Königlichen Musikakademie in Stockholm. Zu der amerikanischen und spanischen Bibliographie vergleiche Jahresbericht, S. VII.

Kinsky, Georg.* Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln. Katalog. Vierter Bd.: Musik-Autographen. Cöln 1916. Kommissions-Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Lex. 8°. XXXI, 870 + 2 S. und 32 S. Notenbeilagen + 30 unpag. S. Geb. ℳ 75.

Lindqvist, J., Uppslagsbok för svenska musikhandeln för åren 1911—1915. Linköping, Eget förlag. 4°. 108 S. Kr. 20.

Louisville, Ky. Free Public Library. Music scores and books about music in the library. Louisville, Ky. (The library). 8°. 75 p.

Magnette, Paul. Projet de dictionnaire des musiciens wallons. Liège ('14), impr. H. Vaillant-Carmanne. gr. 8°. 64 p.
[Nicht im Handel.]

Miscellanea* musicae bio-bibliographica. Musikgeschichtliche Quellennachweise als Nachträge u. Verbesserungen zu Eitners Quellenlexikon in Verbindung mit der Bibliographischen Kommission der Internationalen Musikgesellschaft hrsg. v. Herm. Springer, Max Schneider und Werner Wolffheim. Jahrg. 3. Heft 3, 4. Leipzig, Breitkopf & Härtel in Komm. Lex. 8°. S. 49—96.

Norlind, Tobias. Allmänt musiklexikon. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 8°. VI, 1095 S., 8 Taf. Kr. 15,30.

Seiffert, Max.* Johann Philipp Krieger. Verzeichnis der von ihm 1682—1725 in Weißenfels aufgeführten, sowie sonst in Bibliotheken handschriftlich erhaltenen eigenen Kirchenstücke. Als Nachtrag zu Rob. Eitners Quellenlexikon aus Bd. 53/54 der Denkmäler deutscher Tonkunst wieder abgedr. u. herausgegeben. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 113 S. ℳ 3.

II.

Periodische Schriften.

Von den jährlich erscheinenden Publikationen werden an dieser Stelle nur die neuen, sowie die bisher noch nicht erwähnten Zeitschriften aufgeführt.

Bach-Jahrbuch.* 12. Jahrg. 1915. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Arnold Schering. (Veröffentlichungen der neuen Bachgesellschaft, Jahrg. 16, 3.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. III, 204 S. mit 1 Bildnisse. Geb. ℳ 4.

Beethoven-Forschung.* Lose Blätter. Hrsg. von Theodor v. Frimmel. 6 und 7. Heft. Mödling, J. Thomas. gr. 8°. S. 39—114. ℳ 2,40.

Directory, Musical, annual and almanack, 1916. London, Rudall, Carte & Co. 8°. 3 s.

Gluck-Jahrbuch.* 2. Jahrg. 1915. Im Auftrage der Gluck-Gesellschaft herausgegeben v. Herm. Abert. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. VII, 115 S. Geb. ℳ 3.

Jahrbuch* der Musikbibliothek Peters für 1914/15. Herausgegeben v. Rudolf Schwartz. 21. und 22. Jahrg. Leipzig, C. F. Peters. Lex. 8°. XV, 132 S. ℳ 4.

Mensajero, El, de ultramar. Revista ilustrada mensual de literatura, ciencias, artes e industrias. Editada por el instituto sud-americano alemán, Aquisgrán. Red.: P. Gast y D. Martner. Año 3. 1916. 12 Nrn. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. 35,5×25,5 cm. ℳ 12.

Musiker-Kalender,* Allgemeiner deutscher, für 1917. 39. Jahrg. 2 Teile. Berlin, Raabe & Plothow. 16°. 154 und VIII, 632 S. Leinw. und geh. ℳ 2,50.

Musiker-Kalender,* Max Hesses deutscher, für das Jahr 1917. 32. Jahrg. Mit Portr. Berlin und Leipzig, M. Hesse. kl. 8°. ℳ 2,50.
[In 1 Leinw.-Bd. oder in 2 Tln., 1. Tl. geb. in Leinw., 2. Tl. geh.]

Musiker-Kalender für 1917 (Verbands-Kalender). 29. Jahrg. Berlin, Allgemeiner Deutscher Musiker-Verband, 31, Bernburger Str. kl. 8°. Geb. ℳ 1,20.

Tage-Buch der königl. sächs. Hoftheater vom Jahre 1915. Theaterfreunden gewidmet von Theaterdienern Adolf Ruffani und Robert Steiniger. 99. Jahrg. Dresden, H. Burdach — E. Weise — C. A. Klemm — F. Ries in Komm. kl. 8°. 104 S. ℳ 2.25.

Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Herausg. von Max Dessoir. Band 11. Heft 1—4. Stuttgart, Enke. Lex. 8°.

III.

Geschichte der Musik.

(Allgemeine und Besondere.)

Bauer, E., Beiträge zur Geschichte der lateinischen Schulen der Kur-Oberpfalz im Jahrhundert der Reformation. Diss. München ('15). 8°. X, 121 S.

Bode, Wilh. Der weimarische Musenhof 1756—1781. Mit zahlreichen Abbildungen. Berlin ('17), Mittler & Sohn. 8°. XII, 498 S. ℳ 5.

Borren, Charles van den. The sources of Keyboard music in England; tr. from the French by Ja. E. Matthew. New York ('15), H. W. Gray Co. 8°. VII, 378 p. $ 3,50.

Colles, H. Cope. The growth of music; a study in musical history for schools. Pt. 3. Ideals of the nineteenth century. New York, Oxford Univ. 8°. 194 p. 90 c.

Delpech, Albert. L'émotion musicale et le piano. Paris, Leclerc. 8°. fr. 3.

Dolmetsch, Arnold. The interpretation of the music of the XVII th and XVIII th centuries revealed by contemporary evidence. New York, ('15), H. W. Gray Co. 8°. X, 493 p. $ 3.50.

[Appendix containing 22 illustrative pieces. Ebenda ('15). Fol. V, 42 p. $ 1.75.]

Emmanuel, Maurice. The antique Greek dance; tr. by H. Jean Beauley. New York, Lane. 4°. XXVIII, 304 p. il. pls. figs. $ 3.

Fehr, Max.* Die Meistersinger von Zürich. Zürich, Füßli. kl. 8°. 87 S., mit Federzeichnungen. ℳ 2.

Flaskamp, Christoph. Die deutsche Romantik. Ein Vortrag aus dem Jahre 1912. Warendorf o. J. ['16], J. Schnell. kl. 8°. 60 S., Kart. ℳ 1.

Foss, Julius. Organist og Kantor-Embederne i København og de danske Købstaeder. [Die dänischen Organisten und Kantoren.] [Dänischer Text.] 2. Aufl. Kopenhagen, W. Hansen. 8°. 150 S.

Griesbacher, P.* Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre. 1. Histor. Teil. 4. Bd. Regensburg, Coppenrath.

4. Reaktion und Reform. Histor. Entwicklung und systematische Bewertung ihrer Formfaktoren, mit besonderer Rücksicht auf moderne Komposition und Praxis dargestellt. Op. 192. — gr. 8°. VIII, 420 S. ℳ 10.

Hövel, E. Der Kampf der Geistlichkeit gegen das Theater in Deutschland im 17. Jahrhundert. Dissert. München. 8°. VII, 138 S.

Küsel, G. Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Königsberg i. Pr. Diss. Halle ('15). 8°. 66 S.

[Das Ganze nebst Aktenstücken u. Musikbeilagen soll als Buch veröffentlicht werden.]

Lee, Ernest Markham. The story of symphony. (Musik story ser.) New York, Scribner. 8°. XV, 239 p. il. pls. pors. $ 1,25.

Lemacher, H. Zur Geschichte der Musik am Hofe zu Nassau-Weilburg. Diss. Bonn. 8°. 62 S.

Lindgren, A. Ur svenska musikens hävder s. unter Valentin, K.

Loosjes, A. De torenmuziek in de Nederlanden. Met 80 afzonderlijke platen. Amsterdam, Scheltema & Holkema's Boekhandel. K. Groesbeek & Paul Nijhoff. gr. 4°. VIII, 174 p. f. 6.90.

Mason, Dan. Gregory, and Mary L. Mason. The appreciation of music. V. 2. Great composers; biographical sections by Mary L. Mason. New York, H. W. Gray Co. 8°. VIII, 228 p. $ 1.50.

[Geschichtliche Entwicklung der Musik vom Tode Beethovens bis Strauß und Debussy.]

Mersmann, Hans.* Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte (bis zum Tode des Markgrafen Georg Friedrich 1703). Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. III, 45 S. ℳ 1.50.

Nutzhorn, H. Den dansk-lutherske Menigheds Salmesang. [Geschichte der dänisch-luther. Kirchengesänge.] [Dänischer Text.] Mit Faksimiles und Notenbeilagen. Kopenhagen, Schönberg. 8°.

[Bd. I. 376 S. — Bd. II in Subskription, bisher erschienen Heft 1—5.]

Nyblom, H. Dans och dansmusik i Stockholm på 1760 — talet. (Särtryck ur Samfundet St. Eriks årsbok 1916.) Stockholm, Nordiska Museet.

[Nicht im Handel. Preis für das ganze Jahrbuch Kr. 5.]

Ordenstein, Heinr. Musikgeschichte der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe bis zum Jahre 1914 (S.-A. aus der Festschrift zur Erinnerung an das 200jährige Bestehen der Stadt Karlsruhe.)

[Angezeigt und besprochen in den Signalen, S. 329.]

Parkhurst, Howard E. The beginnings of the world's music; an essay upon the music of the most ancient monarchies of the world, in the light of recent discoveries; with many il. of ancient instruments and music examples. New York ('15), C. Fischer. 8°. VII, 70 p. 75 c.

Personne, N. Svenska Teatern. Band IV. Under Karl Johanstiden 1818—1827. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 8°. 303 S. Kr. 5,75.

Praetorius, Michael.* Syntagma musicum. 3. Bd. Kritisch rev. Neudr. nach d. Original, Wolfenbüttel 1619. Mit einem Vorwort und erläuternden Anmerkungen versehen v. Eduard Bernoulli. Leipzig, Kahnt Nachf. Lex. 8°. XXXI, 257 S. ℳ 10.

Pratt, Waldo Selden. Musical ministries in the church; studies in the history, theory and administration of sacred music. 4th ed. enl. New York, Schirmer. 8°. 213 und XI p. $ 1,25.

Reinecke, K. Der Chor in den wichtigsten Tragödien der englischen Renaissance-Literatur. Diss. Leipzig. 8°. 95 S.

Riemann, Hugo. Folkloristische Tonalitätsstudien s. nächsten Abschnitt.

Sachs, Curt.* Musikgeschichte [der Provinz Brandenburg]. (Landeskunde der Provinz Brandenburg. S.-A. aus Bd. IV: Kultur.) Berlin, Dietrich Reimer. Lex. 8°. S. 371 bis 405.

Schermann, Thdr. Die allgemeine Kirchenordnung, frühchristliche Liturgien u. kirchliche Überlieferung. 2. Teil. Frühchristliche Liturgien. Paderborn ('15), Schöningh. gr. 8°. X u. S. 137—573. ℳ 18.

[Studien z. Geschichte u. Kultur des Altertums. Hrsg. v. E. Drerup, H. Grimme u. J. T. Kirsch. 3. Ergänzungs-Bd.]

Smekal, Rich. Das alte Burgtheater (1776 bis 1888). Eine Charakteristik durch zeitgenössische Darstellungen. Herausgegeben. Wien, Kunstverlag Schroll & Co. 8°. 267 S. mit 50 Abb. auf Tafeln. ℳ 5.

Stanford, C. Villiers, and Cecil Forsyth. A history of music. New York, Macmillan. 8°. XII, 384 p. il. pls. pors. diagrs. $ 2.

Valentin, Karl. Populär allmän musikhistoria. 2:a delvis omarbetade och med nya illustrationer försedda uppl. Med ett tillägg „Ur svenska musikens hävder" av Adolf Lindgren. Stockholm, P. A. Norstedt & Söner. 8°. 323 S. Kr. 6,50.

Viotta, Henri. Handboek der muziekgeschiedenis. Dl. I. Haarlem, Willink & Zoon. gr. 8°. VIII, 423 S. mit Illustr.

[Komplett in 2 Teilen. f. 15.]

Wellesz, Egon,* Die Kirchenmusik im byzantinischen Reiche. Eine kritische Studie über den Stand und die Probleme der gegenwärtigen Forschung. Leipzig, Harrassowitz. Lex. 8°. S. 91—125 mit 2 Tafeln.

[S.-A. a. d. Z.: Oriens christianus. 6. Bd.]

Wickenhagen, Ernst. Geschichte der Kunst, mit einem Anhang über die Musikgeschichte. 14., vermehrte und verbesserte Auflage, bearbeitet von Herm. Uhde-Bernays. Mit 21 Kunstbeilagen und 367 Abb. im Text. Eßlingen, Neff. Lex. 8°. XI, 381 S. Geb. ℳ 6.

IV.

Biographien und Monographien.

(Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker. Memoiren. Musikführer. Fest-, Vereins- und Kongreßschriften. Folklore. Exotische Musik.)

Airs, Vieux, — Vieilles chansons. Recueillis et publiés par la Société jurassienne d'Emulation. [Avec musique.] Fasc. I. Porrentruy, Le Jura. 8°. IV, 80 p. fr. 1.

Anrep-Nordin, B. Musikaliska Sällskapet i Visby 1815—1915. Visby, Norrbys bokh. 4°. VI, 146 und LXV S. Kr. 5.

Benson, L.: Fitz Gerald. The English hymn; its development and use in worship. New York ('15), Doran. 8°. 624 p. facsim. $ 3,50.

Bühnenkunst, Stuttgarter. Inszenierungen der Kgl. württembergischen Hofoper von Werken Mozarts und Schillings nach Entwürfen von Bernhard Pankok. Stuttgart, Meyer-Ilschen. ℳ 200.

Cooney, John M. A lecture on the composers. New York, American college society. gr. 8°. 9 p. 50 c.

Daninger, Jos. G. Sage und Märchen im Musikdrama. Eine ästhetische Untersuchung an der Sagen- und Märchenoper des 19. Jahrhunderts. Prag, J. Hoffmanns Wwe. 8°. 160 S. ℳ 2,50.

Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. Geschichtlich, szenisch u. musikal. analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen. (Universal-Bibliothek Nr. 5857.) Leipzig, Reclam. 16°. ℳ 0,25.
29. Bd. Chop, Max. Joseph Haydn: Die Jahreszeiten. 88 S.

Erslev, Anna. Dansk Tonekunst. Biographien und Porträts. [Dänischer Text.] Kopenhagen, Hagerup. 8°. 295 S. mit 200 Abbildungen und Musikbeispielen. Kr. 6.

Euclidis* opera omnia. Ed. I. L. Heiberg et H. Menge. Vol. VIII. Phaenomena et scripta musica. Ed. Henricus Menge. Fragmenta coll. et disposuit I. L. Heiberg. Leipzig, Teubner. 8°. LIV, 292 S. ℳ 6.

Fehrle, Eugen. Deutsche Feste und Volksbräuche. (Aus Natur u. Geisteswelt. 518. Bd.) Leipzig, Teubner. 8°. VI, 107 S. mit 30 Abbildungen. ℳ 1,20.

Fischer, E. K. Zur Stoff- und Formengeschichte des neueren Volksliedes: Das Lied von der Amsel. Diss. Tübingen.

Fischer, Georg. Kleine Blätter. 2. vermehrte Auflage. Hannover, Hahnsche Buchhdlg. gr. 8°. 287 S. mit 2 Tafeln. Geb. ℳ 6,50.

Folk-lore militaire suisse. Questionnaire accompagné de documents et d'exemples, publié par les soins de la Société suisse des traditions populaires. Basel, Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde. (Straßburg, Trübner in Komm. 8°. 24 S. ℳ 0,50.
Folk-lore militare ticinese. Ebenda. 8°. 8 S. ℳ 0,30.

Genthe, Arnold. The book of the dance. New York, Kennerley. 4°. 134 p. il. pls. pors. $ 6.

Greyerz, Otto v. Im Röseligarte. Schweizer. Volkslieder. Ausgabe mit Begleitung von Klavier und Gitarre. 1. (3. Aufl.) 2. (2. Aufl.) Bdch. Bern, Francke. 15×21,5 cm. XVI, 88 S.; XVI und S. 89—178. Je ℳ 2,25.

Günther, Fritz. Die schlesische Volksliedforschung. Von der philosoph. Fakultät .... Breslau im Jahre 1912 mit dem Preise der Neigebaur-(Neugebauer-) Stiftung gekrönt. (Wort und Brauch. Volkskundl. Arbeiten, namens der schles. Gesellsch. f. Volkskunde hrsg. von Thdr. Siebs und Max Dippe. 13. Heft.) Breslau, M. & H. Marcus. gr. 8°. VIII, 232 S. ℳ 8.

Hajek, Leo. Bericht über die Ergebnisse der auf Anregung des k. und k. Kriegsministeriums durchgeführten Sammlung von Soldatenliedern aus d. Kriege v. 1914—1916. (42. Mitteilung der Phonogrammarchivs-Komm. der Kais. Akad. der Wissensch. in Wien.) Wien, Hölder in Komm. gr. 8°. 10 S. ℳ 0,25.

Halm, Aug.* Von Grenzen und Ländern der Musik. Gesammelte Aufsätze. München, Geo. Müller. 8°. 256 S. ℳ 4.

Hartog, J. Beroemde zangeressen. Met 20 afbeeldingen naar photographieën. (Meulenhoff-editie. No. 48.) Amsterdam, Meulenhoff. kl. 8°. XII, 315 p. ports., facs. f. 0,95.

Heeren, Hanns. Das deutsche Volkslied. Ein Vortrag. Wolfenbüttel, Zwissler. kl. 8°. 13 S. ℳ 0,10.

Heldt, Elisab. Französische Virelais aus dem 15. Jahrhundert. Kritische Ausgabe mit Anmerkungen, Glossen u. e. literarhistor. u. metr. Untersuchung. Halle, Niemeyer. gr. 8°. VIII, 119 S. ℳ 4.

Hennig, H. Musikföreningen i Stockholm 1881—1916. Några minnesblad i anslutning till föreningens 100e konsert den 21. november 1916. Stockholm, Norstedt & Söner. 4°. 34 S., 2 Ports. Kr. 1.

Hustvedt, Sigurd B. Ballad criticism in Scandinavia and Great Britain during the 18th century. New York, Am. — Scandinavian Foundation. 8°. IX, 335 p. $ 3.

Ito, S. Comparison of the Japanese folksong and the Occidental. Berkeley, University of California Press. 15 c.

Kanth, Gust. Bilderatlas zur Musikgeschichte von Bach bis Strauß. Ungekürzte Volks-Ausgabe. Berlin, Schuster & Loeffler. ℳ 6.

Kolsen, Adolf. Dichtungen der Trobadors. Auf Grund altprovenzal. Hss. teils zum ersten Male kritisch herausgegeben, teils berichtigt und ergänzt. 1. Heft. Halle, Niemeyer. gr. 8°. ℳ 3,60. Subskriptions-Preis ℳ 3.

König, A. Deutsche Art u. Geschichte im Volkslied. Ein Liederbuch aus dem Kriegsjahr 1915. Zugleich eine Ergänzung aller Schullieder-Bücher. Ansbach ('15), Prögel. gr. 8°. 80 S. mit 31 Abbildg. Geb. ℳ 1,50.

Krehbiehl, H. E. A book of operas. New ed. New York, Macmillan. 8°. XVIII, 345 p. $ 2.

Kretzschmar, Hermann.* Führer durch den Konzertsaal. 2. Abteilung. 1. Band: Kirchliche Werke. Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten. 4., vollständig neu bearb. Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. V, 621 S. ℳ 14.

Landtmanson, Samuel. Folkmusik i Västergötland. Uppsala, L. Norblads bokh. Fol. 70 S., Musikbilaga, Kr. 3.

Levy, J. B. Das Vincenz-Lied. Nach dem von Rektor J. J. Schudt in seinen „Jüd. Merkwürdigkeiten“ (Frankfurt und Leipzig 1714) aufgezeichneten „Vints Hanss-Lied“ metrisch ins Hochdeutsche übertragen. Mit 2 Tafeln und einer Notenbeilage. Berlin, L. Lamm. 8°. 32 S. ℳ 1,20.

Lindholm, F. Nationalhymner och soldatsånger under världskriget på originalspråket och i översättning jämte uppgifter om deras tillkomst, diktare och tonsättare. Stockholm, Norstedt & Söner. 8°. IV, 122 S. Kr. 2,25.

Lynge, Gerhardt. Danske Komponister i det 20. Aarh. Biographien von P. E. Lange-Müller, C. F. E. Horneman, Julius Bechgaard, J. D. Bondesen, Leopold Rosenfeld, Carl Nielsen, Louis Glass. [Dänischer Text.] Heft 1—10. Aarhus, E. H. Jung. 8°. Je Kr. 0,30.

Mecke, Hanna und Helene Hildebrandt. Sang und Klang im Kinderleben. 2. verb. und verm. Aufl. Bamberg, Buchner. 8°. XIII, 186 S. Geb. ℳ 3.

Meier, John. Das deutsche Soldatenlied im Felde. (Trübners Bibliothek. 4. Bd.) Straßburg, Trübner. 8°. 76 S. ℳ 1,25.

Musik, Die. (Sammlung illustr. Einzeldarstellungen.) Begr. (und bis Bd. 32 hrsg.) von Rich. Strauß. 1., 33. und 34. Bd. Leipzig, Siegel. kl. 8°. Pappbd. Je ℳ 1,50.
Bie, Oscar. Die moderne Musik u. Rich. Strauß. 2. Aufl. Mit 15 Bildnissen und 18 Notenbeilagen. 101 S. (33. und 34. Bd.) — Göllerich, August Beethoven. 4. Aufl. Mit einer Heliograv., 5 Vollbildern in Autotypie und 7 Faks. IV, 85 S. (1. Bd. Aus der Sammlung: Die Kultur).

Nyblom, S. Operaprofiler, och strörim. Stockholm, Åhlen & Åkerlund. 8°. 202 S. Kr. 3.

Panum, Hortense. Af Musikhistoriens Billedbog. Für Kinder. Haydn, Mozart, Kuhlau, Weyse. [Dänischer Text.] Kopenhagen, Hagerup. 8°. 79 S.

Petersen, Chr. M. K. Odense musikforening 1866—1916 og dens forgængere 1856—1866. Odense, Hempelske boghandel in Komm. gr. 8°. 143 S. mit Illustr.

Ratan, Devi. Thirty Indian songs. Introd. by Rabindranath Tagore. Old Bourne Press. (New York, L. J. Gomme.) $ 4,50.

Ridgeway, W. The dramas and dramatic dances of non-European races in special reference to the origin of Greek tragedy; with an appendix on the origin of Greek comedy. New York ('15), Putnam. 8°. XV, 448 p. il. $ 4,50.

Riemann, Hugo.* Folkloristische Tonalitätsstudien. I. Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walisischen, skandinavischen und spanischen Volksliede und im Gregorianischen Gesange. (Abhandlungen der Kgl. Sächs. Forschungsinstitute zu Leipzig. Forschungsinstitut für Musikwissenschaft. Reihe A: Folkloristische Tonalitätsstudien.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VIII, 112 S. ℳ 4.

Salvador-Daniel, Francesco. The music and musical instruments of the Arab; with introd. on how to appreciate Arab music; ed. with notes, memoir, bibliography and 30 examples, and il. by H. G. Farmer. New York ('15), Scribner. 8°. XII, 272 p. $ 1,75.

Sammlung „Kirchenmusik“, hrsg. von Karl Weinmann. Regensburg, Pustet. kl. 8°.
14. und 15. Bd. Kroyer, Thdr.* Joseph Rheinberger. Mit 3 Bildnissen. VIII, 264 S. Geb. ℳ 2. 16. Bd. Kehrer, Jodoc. Die Kunst des Präludierens. Systemat. Anleitung zum freien Orgelspiel. Mit einem Separatheft „Notenbeispiele“ 35 S. in 8°. 186 S. Geb. ℳ 1,20. Anhang allein ℳ 1.

Schroeder, E. Das historische Volkslied des 30 jährigen Krieges. Diss. Marburg. 8°. X, 169 S.

Simon, Alicja.* Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker. Zürich, Gebr. Leemann & Co.

St. Nicholas. Book of plays and operettas: Second series. New York, Century Co. 8°. 247 p. il. music. $ 1.

Stecher, W. Albin. Games and dances; a selected collection of games, song-games and dances suitable for schools, play grounds .... 2 d. ed. rev. and enl. Philadelphia, McVey. 8°. XI, 255 p. fig. $ 1,50.

Stoudt, J. Baer. The folklore of the Pennsylvania Germans. Philadelphia, W. J. Campbell. 8°. 155 p. $ 2,50.

Strutt, W. M. The reminiscenses of a musical amateur; and An essay on musical taste. New York, Macmillan. 8°. XIV, 172 p. $ 1,75.

Studien zur Musikwissenschaft.* Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Wien, Artaria & Co. Lex. 8°. 147 S.

[4. Heft. Adler, Guido. Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. — Rietsch, Heinr. Der „Concentus" von Johann Josef Fux. — Gál, Hans. Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven. — Koczirz, Adolf. Zur Lebensgeschichte Alexander de Poglietti. — Waldner, Franz. 2 Inventarien aus dem 16. und 17. Jahrhundert über hinterlassene Musikinstrumente und Musikalien am Innsbrucker Hofe.]

Wentzel, H.* Symbolik im deutschen Volkslied. Diss. Marburg ('15). 8°. 109 S.

Wier, Alb. E. Grand opera at home; containing the stories and the most popular music in Aida, Faust, Carmen, Tannhäuser, Lohengrin, Cavalleria rusticana, Rigoletto, Il trovatore, The Bohemian girl, Tales of Hoffmann, Hansel and Gretel, Lucia di Lammermoor; arranged for cither playing or singing. New York ('15), Appleton. 8°. 256 p. 75 c.

Wierts, J. P. J. Ons Hollandsch lied en de muzikale declamatie. Amsterdam, Alsbach & Co. gr. 8°. VIII, 111 p. f. 1,50.

Zimmern, Heinr. Ištar und Saltu, ein altakkad. Lied. (Berichte über die Verhandlungen der Kgl. sächs. Gesellsch. d. Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-histor. Klasse. 68. Bd. 1916. 1. Heft.) Leipzig, Teubner. gr. 8°. 43 S. mit 2 Tafeln. ℳ 1,20.

V.

Biographien und Monographien.

(Einzelne Meister.)

Bach, Johann Sebastian.

Bach-Jahrbuch s. Abschnitt II.

— Spitta, Philipp.* Joh. Seb. Bach. 2. unveränd. Aufl. [Anastat. Neudruck.] 2 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XXVIII, 856 u. Musikbeil. 6 S. u. XIV, 1014 u. Musikbeil. 20 S. ℳ 30.

Beethoven, Ludwig van.

Beethoven-Forschung s. Abschnitt II.

Bekker, Paul. Beethoven. Översättning av A. Hillman. Del 1. 2. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 8°. 291 und 318 S. Kr. 12.

— Göllerich, Aug. Beethoven s. Abschnitt IV: Die Musik.

— Goethes Egmont. Verb. Texte von Bruno Tuerschmann. Musik v. L. van Beethoven. Leipzig o. J. ['16.] Breitkopf & Härtel. kl. 8°. 14 S. ℳ 0,20.

— Plattensteiner, Rich. „Beethoven", der große Musikant zur Ehre Gottes. Fünf Bilder und ein Vorspiel. Wien, Mozarthaus. 8°. 82 S. ℳ 1,70.

— Rolland, Romain. Beethoven. Översättning. Stockholm, Norstedt & Söner. 8°. 98 S. Kr. 2,50.

— Thayer, Alexander Wheelock.* Ludwig van Beethovens Leben. Nach dem Orig.-Ms. deutsch bearb. v. Herm. Deiters. 1. Bd. 3. Aufl. Revision der v. H. Deiters bewirkten Neubearb. (1901) v. Hugo Riemann. Mit einer Notenbeil. Leipzig ('17), Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XXXIV, 524 und Notenbeil. 4 S. ℳ 12.

— Wagner, Rich. Schriften über Beethoven, hrsg. von R. Sternfeld. Mit einem Bildnis. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. — C. F. W. Siegel. 8°. VII, 168 S. ℳ 2.

— Weingartner, Felix. Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) 2., durchges. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. XII, 207 S. ℳ 5.

— Wiegler, Paul. Beethoven: Briefe, Gespräche, Erinnerungen. Ausgewählt und

eingeleitet. (Die fünfzig Bücher. 15. Bd.) Berlin, Ullstein & Co. kl. 8°. 183 S. Geb. ℳ 0,50.

— Witting, Felix. Michelangelo und Beethoven. Straßburg, Heitz. 8°. 49 S. ℳ 1,50.

Berlioz, Hector.

Hausegger, Siegm. v. Über nationale Kunst s. Abschnitt IX.

Boxberg, Christian Ludwig.

Mersmann, H. Christian Ludwig Boxberg und seine Oper „Sardanapalus". Ansbach 1698 mit Beiträgen zur Ansbacher Musikgeschichte. Kap. V: Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte (bis zum Tode des Markgrafen Georg Friedrich 1703). Diss. Berlin. 8°. 51 S.

Brahms, Johannes.

Lee, E. M. Brahms, the man and his music. New York, Scribner. $ 1,25.

Bülow, Hans von.

Wagner, Rich. Briefe an Hans v. Bülow s. Wagner-Briefe.

Bungert, August.

Chop, Max*. August Bungert, Biographie. Berlin, A. Stahl. ℳ 8.

Busoni, Ferrucio.

Leichtentritt, Hugo. Ferruccio Busoni. Mit einem Bildnis. (Breitkopf & Härtels Musikbücher. Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 101 S. Geb. ℳ 1.

Canudo, Ricciotto.

Däubler, Thdr. Lucidarium in arte musicae des R. Canudo s. Abschnitt VI.

Chopin, Frédéric.

Rayson, Ethel. Polish music and Chopin, its laureate; with 4 ill. [New York, Scribner.] quer 8°. VIII, 64 p. pls. pors. $ 1.

Coleridge-Taylor, Samuel.

Sayers, W. C. Berwick. Samuel Coleridge-Taylor, musician. His life and letters. With 8 ill. London ('15), Cassell & Co. New York, Funk & W. 8°. XIV, 328 p. il. 7 s. 6 d.

Dussek, Joh. Ladislaus.

Schiffer, Leo*. Johann Ladislaus Dussek, seine Sonaten und seine Konzerte. Diss. München ('15). 8°. 99+34 S. Notenbeilage.

Farrar, Geraldine.

Farrar, Ger. The story of an American singer by herself. Boston, Houghton Mifflin Co.

Forsell, John.

Ljungberger, E. John Forsell. [Sceniska Konstnärer. I.] Stockholm, Aktiebolag Hasse W. Tullbergs förlag. 12 S. m. 16 Ports. Kr. 1,50.

Fuchs, Albert.

Dette, Arthur. Das tausendjährige Reich. Kirchl. Tondichtung für Sopran- u. Baritonsolo, Chor und Orchester v. Albert Fuchs. Op. 48. Einführung. Leipzig, Rieter-Biedermann. 8°. 30 S. ℳ 0,50.

Gerhardt, Paul.

Gerhardt's, Paul, Lieder. Mit Einführung in des Dichters Leben und Singen von Oskar Brüssau. Gekürzte Volksausg. 25.—30. Tausend. Leipzig, Schloessmann. 8°. 82 S. mit Bildern. ℳ 0,75.

Gluck, Chr. W.

Alkeste. Oper in 3 Akten. Deutsche Übersetzung nach Peter Cornelius. Für das K. K. Hofoperntheater bearb. von Franz Schalk (Textbuch.) Wien, Wallishausser. kl. 8°. 40 S. ℳ 0,50.

— Buchner, Franz Xaver.* Das Neueste über Christof Willibald Ritter von Gluck. Aus Archiven erholt. Kallmünz ('15), Oberpfalz-Verlag. gr. 8°. 36 S. m. 5 Abbildungen im Text.

— Gluck-Jahrbuch s. Abschnitt II.

Goethe, Johann Wolfgang.

Friedlaender, Max.* Goethe und die Musik. Festvortrag. (Sonderdruck aus Band 3 des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft.) Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft. Leipzig, Insel-Verlag in Komm. 8°. S. 277—340.

— Friedlaender, Max.* Gedichte v. Goethe in Kompositionen (Schriften der Goethe-Gesellschaft .... 31. Bd.) Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft. Fol. IX, 225 S. Noten u. S. 226-246 Text. [Nicht im Handel].

Goetz, Hermann.

Kreuzhage, Eduard.* Hermann Goetz, sein Leben und seine Werke. Mit einem Notenanhang. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. V, 356 S. ℳ 6.

Graupner, Christoph.
Noack, Frdr.* Christoph Graupners Kirchenmusiken. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik am landgräfl. Hofe zu Darmstadt. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. 161 S. ℳ 4.

Gruber, Franz.
Peterlechner, Franz. Stille Nacht, heilige Nacht! Die Geschichte eines Volksliedes. Herausg. v. d. Landesverein f. Heimatschutz in Ober-Österreich. Linz, Haslinger. kl. 8°. 86 S. m. Abb. u. 1 Notentafel. ℳ 1,60.

Guiraut d'Espanha.
Hoby, O. Die Lieder des Trobadors Guiraut d'Espanha. Diss. Freiburg (Schweiz) ('15). 8°. VII, 126 S.

Händel, Georg Friedrich.
Rolland, Romain. Handel; tr. by A. Eaglefield Hull; with an introd. by the editor; 17 musical il. and 4 plates. New York, Holt. 8°. XI, 210 p. pls. por. $ 1,50.

Hartmann, Eduard von.
Schnass, F. Die Grundlagen der Hartmannschen Ästhetik. Diss. Gießen ('14). 8°. 95 S.

Hartmann, J. P. E.
Hammerich, Angul. J. P. E. Hartmann. Biographische Essays nach ungedruckten Quellen. Mit einer Studie über das dänische Nationallied „Kong Christian". [Dänischer Text.] Kopenhagen, G. E. C. Gad. 8°. XI, 184 S. mit Portr., Abbildungen und Notenbeilagen. Kr. 5.
[Ausgabe für Bibliophile Kr. 10.]

Haydn, Joseph.
Chop, Max. Die Jahreszeiten s. Abschnitt IV unter Erläuterungen.

Heinichen, Johann David.
Tanner, Rich.* Johann David Heinichen als dramat. Komponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. III, 122 S. ℳ 4.

Heinrich von Morungen.
Kraus, Carl v. Zu den Liedern Heinrichs v. Morungen. (Abhandlungen der Kgl. Gesellschaft d. Wissensch. zu Göttingen. Philolog.-histor. Klasse. Neue Folge. 16. Bd. No. 1.) Berlin, Weidmannsche Buchhdlg. Lex. 8°. 57 S. ℳ 4.

Hoffmann von Fallersleben.
Gerstenberg, Heinrich. Deutschland, Deutschland über Alles! Ein Lebensbild des Dichters Hoffmann von Fallersleben. Mit 4 Abbildungen. München, C. H. Beck. 8°. VIII, 100 S. Geb. ℳ 2.

Humperdinck, Engelbert.
Drews, Ilse Alma. Erläuterungen zu E. Humperdincks Märchenoper „Königskinder" ... mit Inhaltsangabe u. 41 Notenbeispielen. Leipzig, M. Brockhaus. 8°. 30 S. ℳ 0,60.

Knorr, Iwan.
Bauer, M(oritz). Iwan Knorr. Ein Gedenkblatt. Frankfurt (Main), Reitz & Koehler. Lex. 8°. 35 S. mit 1 Bildnis. ℳ 0,75.

Krieger, Philipp.
Seiffert, Max. Verzeichnis s. Abschnitt I.

Lind, Jenny.
Wilkens, C. A. Jenny Lind. Ein Cäcilienbild aus der evangel. Kirche. 5. Aufl. Gütersloh ('15), Bertelsmann. 8°. XIX, 241 S. mit 1 Bildnis. Geb. ℳ 3,30.

Liszt, Franz.
Göllerich, Aug. Liszt. 2. Teil. [Neu-Ausgabe.] (Musikerbiographien. 8. Bd. Universal-Bibl. 2392, 92a.) Leipzig, Reclam. 16°. 139 S. ℳ 0,20.

Luther, Martin.
Anton, Karl. Luther und die Musik. Eine Gabe an das deutsche Volk zum Reformations-Jubiläum. Zwickau, J. Herrmann. kl. 8°. 31 S. ℳ 0,20.
— Köhler, W. Martin Luther und die deutsche Reformation. (Aus Natur und Geisteswelt. 515. Bd.) 8°. V, 135 S. mit 1 Bildnis. ℳ 1,20.
— Nelle, Wilh. Ein feste Burg ist unser Gott! od. das Heldentum in Luthers Liedern. Ein Gruß an die Glaubensgenossen in unseren deutschen Heeren und in unserer deutschen Heimat am Vorabend des Reformations-Jubeljahres 1917. Leipzig ('17), Schloessmann. kl. 8°. 46 S. ℳ 0,25.
— Petrich, Herm. Der deutsche Luther. Lebens- und Seelenbild aus der deutschen Vergangenheit für die deutsche Gegenwart u. Zukunft. Hamburg, Agentur des Rauhen Hauses. kl. 8°. 140 S. mit 10 Tafeln. ℳ 1,80.

Luther, Martin.
— Preuss, Hans. Unser Luther. Eine Jubiläumsausgabe der allgemeinen evangel.-luther. Konferenz. 1.—15. Aufl. Leipzig ('17), Deichert. 8°. VI, 111 S. mit 66 Abbildungen. ℳ 0,80.
— Schmieder, J. Der deutsche Reformator D. Martin Luther in seinen Schriften, Reden, Dichtungen, Aussprüchen, in Berichten von Zeitgenossen, im Urteil der Mit- und Nachwelt. Nebst verbind. Darstellg. seines Lebens und Wirkens. Leipzig ('17), Wunderlich. 8°. VII, 180 S. mit 1 Bildnis. ℳ 2,40.
— Schreckenbach, Paul u. Franz Neubert. Martin Luther. Ein Bild seines Lebens und Wirkens. Leipzig, J. J. Weber. 33×23,5 cm. VI, 184 S. mit 384 Abbild. Geb. ℳ 10.
— Walther, Wilh. Luthers Charakter. Eine Jubiläumsgabe der allgemeinen evangel.-luther. Konferenz. Leipzig ('17), Deichert. 8°. IV, 214 S. mit 1 Bildnis. ℳ 3.80.
— Wehrmann, M. Das Lutherlied: Eine feste Burg ist unser Gott! in Vergangenheit und Gegenwart. Vortrag. Stettin, Burmeister. 8°. 24 S. ℳ 0,50.

Mahler, Gustav.
Adler, Guido.* Gustav Mahler. Wien, Universal-Edition. 8°. 106 S. ℳ 1.
[Vergl. voriges Jahrbuch S. 99.]
— Specht, Rich. G. Mahler. II. Symphonie. Themat. Analyse. Wien, Universal-Edition. 8°. ℳ 0,40. —
[Derselbe.] III. Symphonie. Thematische Analyse. Ebenda. 8°. ℳ 0,30.

Meissner, Emma.
Ljunberger, E. Emma Meissner. [Scenisca Konstnärer. II.] Stockholm, Aktiebolag, Hasse W. Tullberg. 8 S. mit 16 Ports. Kr. 1,50.

Meysenbug, Malwida von.
Schleicher, Berta. Malwida von Meysenbug. Ein Lebensbild zum 100. Geburtstag der Idealistin. Mit 32 Abbild. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. 283 S. ℳ 5.

Mikorey, Franz.
Dette, Arthur. Der König v. Samarkand. (Text nach Grillparzer.) Ein Führer durch das Werk. Wiesbaden, Bechtold & Comp. 8°. 92 S. ℳ 1.

Mozart, Wolfgang Amadeus.
Cohen, Hermann.* Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten. Berlin '15 [Umschlag '16], B. Cassirer. 8°. 115 S. ℳ 3,50.
— [Engl, Joh. Ev.]* 35. Jahresbericht des . . . . . „Mozarteums“ in Salzburg 1915. Salzburg, im Selbstverl. des Mozarteums. Lex. 8°. 45 S. ℳ 0,75.
— Die Gärtnerin aus Liebe.* (La finta giardiniera.) Kom. Oper. Neu bearb. in e. Akt von Oscar Bie [Textbuch.] Wien, Univers.-Edition. 8°. 41 S. ℳ 0,50.
— Mörike, E. Mozart auf der Reise nach Prag. Berlin, Globus-Verlag.
[Dasselbe.] In: Meisterwerke der Weltliteratur. 9. Bd. Deutsche Meister-Erzähler. München, Bruns. 8°. XV, 492 S. Geb. ℳ 3.
— Tobin, J. Raymond. Mozart and the sonata form; a companion book to any edition of Mozart's piano sonatas — including an analysis of the form of each movement; with notes upon treatment and tonality. [New York, Scribner.] 8°. 156 p. $ 1,50.
— Zaide.* Ein oriental. Singspiel in 2 Akten. Bearb. von A. Rudolph. (Breitkopf & H.s Musikbücher No. 409. Textbibliothek.) Leipzig, Breitkopf & H. kl. 8°. 35 S. ℳ 0,40.
— s. a. Abschnitt IV unter Bühnenkunst.

Naumann, Johann Gottlieb.
Engländer, R.* Joh. Gottlieb Naumann als Opernkomponist. Diss. Berlin. 8°. 59 S.

Reger, Max.
Altmann, W.* Reger-Katalogs. Abschnitt I.
— Amory, A. H. Max Reger. Korte levensschets. Amsterdam, Alsbach & Co. kl. 8°. 16 p. f. 0,25.
[Vor dem Tode des Meisters erschienen.]
— Mendelssohn-Bartholdy, Albrecht. Das deutsche Wesen in Regers Werk. Würzburg, R. Banger Nachf. 8°. 16 S. ℳ 1.
— Salomon, Karl. Zwei Gesänge für gem. Chor u. Orch. (Der Einsiedler u. Requiem) von Max Reger. Op. 144. Einführung. Berlin, Simrock. 8°. ℳ 0,60.

Rheinberger, Joseph.
Kroyer, Thdr.* Jos. Rheinberger s. Abschnitt IV unter Sammlung Kirchenmusik.

Ristori, Giovanni Alberto.
Mengelberg, Curt Rud.* Giov. Alberto Ristori. Ein Beitrag zur Geschichte italien. Kunstherrschaft in Deutschland im 18. Jahrh. Mit zahlr. Notenbeispielen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VII, 151 S. ℳ 4.

Rolland, Romain.
Söderman, S. Romain Rolland. Stockholm, Norstedt & Söner. 8°. IV, 67 S. Kr. 2.

Schillings, Max von
s. Abschnitt IV unter Bühnenkunst.

Schubert, Franz.
Brachtel, K. Franz Schuberts musikalische Eigenart. Progr. des K. K. Kronprinz-Rudolf-Gymnasiums Friedek ('15). 8°. 14 S.
— Ordnung des Tanzspiels Der Blumen Rache. Tanzphantasie in 1 Aufzug von E. Grondona nach dem gleichnam. Gedicht von Ferd. Freiligrath. Musik v. F. Schubert (Rosamunde). Leipzig, Breitkopf & Härtel. kl. 8°. 6 S. ℳ 0,15.
— Pfordten, Herm. Freih. von der.* Franz Schubert und das deutsche Lied. (Wissenschaft u. Bildung. Einzeldarstellgn. aus allen Gebieten des Wissens. 130. Bd.) Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. VIII, 152 S. ℳ 1.
— Wells-Harrison, W. Schubert's Compositions for piano and strings; a critical study. („Strad" handbooks.) New York ('15), Scribner. 8°. 93 p. 40 c.

Schumann, Robert.
Dahms, Walter.* Schumann. Mit 158 Bildern. 1.—3. Aufl. Berlin, Schuster & Loeffler. Lex. 8°. IX, 459 S. und 96 S. Abbild. und Faks. ℳ 12.

Sibelius, Jean.
Nyblom, C. G. Jean Sibelius. (Kortfattade lefnadsteckningar om framstående tonsättare. III.) Stockholm, Elkan & Schildknecht, E. Carelius. 18 S. Kr. 0,75.

Silcher, Friedrich.
Bopp, A.* Friedrich Silcher. Stuttgart, Spemann. gr. 8°. XI, 219 S. mit 3 Abb. 3 Faks. und 10 Tafeln. ℳ 3.

Sjögren, Emil.
Nyblom, C. G. Emil Sjögren. (Kortfattade lefnadsteckningar om framstående tonsättare. IV.) Stockholm, Elkan & Schildknecht, E. Carelius. 17+VII S. mit Portr. und Verzeichnis der Kompositionen. Kr. 0,75.

Sontheim, Heinrich.
Adler, Leo. Heinrich Sontheim. Ein Künstlerleben. Stuttgart, Grüninger. 8°. ℳ 1,80.

Strauß, Richard.
Bagier, Guido. Eine Alpensinfonie von Rich. Strauß. Eine Auslegung u. Anregung. Berlin, Jatho-Verlag. 8°. ℳ 0,50.
— Bie, Oscar. Die moderne Musik und Rich. Strauß s. Abschnitt IV: Die Musik.
— Schmidt, Leop. Ariadne auf Naxos ... Neue Bearb. Ein Führer durch das Werk. Berlin, Fürstner. kl. 8°. XV, 105 S. und 4 Notentafeln. ℳ 1.—
— Specht, Rich. Eine Alpensinfonie, Op. 64. Themat. Analyse. Wien, Universal-Edition. 8°. ℳ 0,20.

Verdi, Giuseppe.
Gregory, J. L. Verdi. Rotterdam, Brusse's Uitgevers-maatschappij. 8°. VI, 130 p. f. 3,90.

Volkmann, Robert.
Volkmann, Hans.* Robert Volkmann. Briefe. Gesammelt u. hrsg. Mit 1 Bildnis. Leipzig ('17), Breitkopf & Härtel. 8°. 513 S. ℳ 8.

Wagner, Richard.
Abbetmeyer, Thdr. Richard-Wagner-Studien. Neue Untersuchungen über die Persönlichkeit und das Kulturwerk des Bayreuther Meisters. Hannover, Hahnsche Buchh. gr. 8°. IV, 276 S. Geb. ℳ 7,50.
— Barto, Philip Stephan. Tannhäuser and the Mountain of Venus; a study in the legend of the Germanic paradise. New York, Oxford-Univ. 8°. XIII, 258 p. il. pls. fcsm. $ 1,25.
— Dostal-Winkler, J. Die Heimat der Gralsage. (Vom Standpunkte der Völkerpsychologie und vergleichenden Mythenforschung.) Progr. Kremsier ('15). 8°. 16 S.
— Kiessling, Arthur.* Rich. Wagner und die Romantik. Leipzig, Xenien-Verlag. gr. 8°. 136 S. ℳ 3.
[Der erste Abschnitt davon: Der Geist des Romantischen im Denken und Schaffen R. Wagners erschien als Dissertation. München 1915. 8°. 56 S.]

Wagner, Richard.

— Lebede, Hans. Rich. Wagners Musikdramen. Quellen, Entstehung, Aufbau. Eine Einführung. 2 Bde. Dresden, Ehlermann. 8°.

1. Rienzi. Der fliegende Holländer. Tannhäuser. Lohengrin. Die Meistersinger von Nürnberg. Tristan und Isolde. 168 S. m. 1 Abb. u. 1 Bildnis. ℳ 1,20. — 2. Der Ring des Nibelungen. Parsifal. 124 S. mit 1 Tafel. ℳ 1. — 1 und 2 in 1 Bd. geb. ℳ 2,60.

— Mensendieck, Otto. Vom Ring des Nibelungen zum Parsifal. Zwei Kriegsvorträge zur Kennzeichnung der Bedeutung Rich. Wagners für die sittl. Aufgaben der Gegenwart. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. 70 S. ℳ 1,80.

— Schleicher, B. Malwida von Meysenbug s. unter Meysenbug.

— Steinbömer, Georg. Was hat der Dichter Richard Wagner unserer Zeit zu sagen? [Ein Vortrag im Kriegswinter 1915/16, gehalten in der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit in Lübeck.) Lübeck, J. Carstens in Komm. 8°. 13 S. ℳ 0,40.

— Uehli, Ernst. Die Geburt der Individualität aus d. Mythos. Als künstler. Erlebnis Rich. Wagners. München, '16/17, Hans-Sachs-Verlag. Lex. 8°. 119 S. ℳ 3.

— Wagner, Richard. Die Meistersinger von Nürnberg. Hrsg. von Ernst Hoebel. Leipzig, J. Klinkhardt.

Wagner-Briefe.

Wagner, Richard.* Briefe an Hans von Bülow. Jena, Diederichs. 8°. XLII, 278 S. ℳ 7.

Walther v. d. Vogelweide.

Walther v. d. Vogelweide. Hrsg. und erklärt von W. Wilmanns. 4. vollst. umgearb. Aufl., besorgt von Victor Michels. 1. Bd. Leben und Dichten Walthers von der Vogelweide. 2. [!] vollst. umgearb. Aufl., besorgt v. V. Michels. (Germanistische Handbibliothek. Hrsg. v. Julius Zacher. I. 1. Bd.) Halle, Buchh. des Waisenhauses. gr. 8°. XV, 558 S. ℳ 15.

Weingartner, Felix.

Dette, Arthur. Felix Weingartner, Kain und Abel. Oper. Führer durch das Werk. Leipzig, Rieter-Biedermann. 8°. 48 S. ℳ 1.

Weingartner, Felix.

— Günther, Felix. Felix von Weingartner. Eine Studie zur Psychologie der modernen Musik. Berlin ('17), Jatho-Verlag. 8°. ℳ 1.

Wennerberg, Gunnar.

Taube, Signe. Gunnar Wennerberg. 3. [Schluss-] Del. Stockholm, Geber. 8°. VIII, 319 S. Kr. 5,75.

Weyse, C. E. F.

Thrane, Carl. Weyses Minde. [Erinnerungen an C. E. F. Weyse. Nach ungedruckten Briefen.] [Dänischer Text.] Kopenhagen, V. Pio. 8°. 168 S. m. Ports.

VI.

Allgemeine Musiklehre.

Akustik. Tonpsychologie. Rhythmik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Dirigieren. Gehörsbildung. Notenschrift.

Anciaux, Louis. Le rythme. Ses lois et leur application, à l'usage des professeurs et des élèves des cours de solfège. Bruxelles ('14), Katto. 19×12,5 cm. 80 p. fr. 1,50.

Bölsche, Franz. Übungen und Aufgaben zum Studium der Harmonielehre. 3., durchgesehene Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VI, 123 S. ℳ 2,50.

Bussler, Ludw. Praktische Harmonielehre, system.-method. dargest. 8. verb. Auflage, durchges. von Hugo Leichtentritt. Berlin, C. Habel. 8°. XI, 253 S. ℳ 4,50.

Däubler, Thdr. Lucidarium in arte musicae des Ricciotto Canudo aus Gioja del Colle. Hellerau ('17), Hellerauer Verlag J. Hegner. 8°. 125 S. ℳ 3,50.

Dunk, J. L. Hyperacoustics. Division I. Simultaneous tonality. New York, Dutton. 8°. VI, 311 p. $ 2,50.

Dux, O. Physik. III. Der Oberstufe 2. Bd. Wellenlehre, Akustik, Optik, Magnetismus und Elektrizitätslehre. (Mentor-Repetitorien. 54. Bd.) Berlin-Schöneberg, Mentor-Verlag. 22×12 cm. 70 S. m. 90 Fig. ℳ 1.

Eisenmann, Alexander. Musikalische Unterrichtsstunden. I. Teil: Lehrbuch. II. Teil: Aufgabenheft. Leipzig, Auer.

Euclidis opera s. Abschnitt IV.

Fortschritte, Die, der Physik i. J. 1915. Dargestellt von der deutschen physikal. Gesellschaft. 71. Jahrg. 1. Abt. Braunschweig, Vieweg & Sohn.

Enth.: Allgemeine Physik, Akustik, physikal. Chemie. Red. von Karl Scheel. gr. 8°. XXVIII, 424 S. ℳ 30.

Franke, F. W. Praktische Übungen in der Harmonielehre (Generalbaß). Köln, Tonger. 8°. ℳ 1.

Freyberger, Agnes Moore. Listening lessons in music. Boston, Silver, Burdett. 8°. 278 p. $ 1,25.

Gasteyger, Otto. Wie liest, lehrt und lernt man die Notenschrift am zweckmäßigsten? Ein Beitrag zur Psychologie des Notenlesens nebst Vorschlägen zur Verbesserung der Oktavenbenennung, der Hilfslinien, des Oktavzeichens und der Versetzungszeichen, mit vielen Beispielen. Stuttgart, Gasteygers musikpädagog. Verlag. 8°. 67 S. ℳ 1,20.

Halm, A. Harmonielehre. Neudr. (Sammlg. Göschen No. 120.) Berlin, Göschen. kl. 8°. 128 u. XXXI S. Geb. ℳ 0,90.

Handbücher der Musiklehre.* Auf Anregung des musikpädagog. Verbandes zum Gebrauch an Musiklehrer-Seminaren u. f. den Privatunterricht hrsg. v. Xaver Scharwenka. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°.

Bd. 3. Scharwenka, Xaver. Methodik des Klavierspiels. Systemat. Darstellung d. technischen und ästhetischen Erfordernisse für einen rationellen Lehrgang, unter Mitw. von Aug. Spanuth verf. 2., durchges. Aufl. IX, 156 S. ℳ 2,50.

Heinze, Leop. Theoretisch-prakt. Musik- u. Harmonielehre nach pädagog. Grundsätzen. 1. Tl. Breslau, Handel. gr. 8°.

1. Für österreich. Lehrerbildungsanstalten, Musikschulen usw. eingerichtet von Frz. Krenn. 1 Tl.: Musik- u. Harmonielehre. 13. Aufl., bearb. v. . . . H. Wagner. VI, 186 S. mit 2 Tafeln. ℳ 2.

Heinze, Leop. und Wilh. Osburg. Theoretisch-prakt. Harmonielehre f. Seminaristen, Lehrer, Organisten u. Freunde der Tonkunst. Nach den Lehrplänen für Lehrerseminare vom 1. VII. 1901 bearb. 19. Aufl. Breslau, Handel. gr. 8°. IV, 200 S. ℳ 2,50.

Hempel, Karl Otto. Aufgabenbuch für den Musikunterricht (Formulare). Nach paedagog. Grundsätz. bearb. Leipzig, Rothe. 8°. ℳ 0,50.

Hennig, C. R. Die wissenschaftliche Ausbildung des Musikseminaristen. Ergänzungen. Posen, E. Simon in Komm.

Höfer, Frz. Leichtfaßliche Modulationslehre. Regensburg, Pustet. 8°. 183 S. ℳ 2,60.

Holbrook, G. C. Novel presentation of the useful in harmony. New York, Sweet Pub. $ 1,25.

Jäger, Gust. Theoretische Physik. 1. Mechanik und Akustik. Mit 24 Fig. 4., verb. Aufl. Neudr. (Sammlg. Göschen, Nr. 76.) Berlin, Göschen. kl. 8°. 167 S. Geb. ℳ 0,90.

Illeck, Jos. Richtiggestellte Theorie der Schwingungen gespannter Saiten nebst ihrer Anwendung auf zugehör. Probleme. Leipzig, P. de Wit. gr. 8°. 48 S. mit 26 Fig. ℳ 1.

Kehrer, Jodoc. Die Kunst des Praeludierens s. Abschnitt IV: Sammlung Kirchenmusik.

Keil, Karl.* Leitfaden für den rhythm. Unterricht (Methode Jaques-Dalcroze). Elementarstufe. Mit 22 Textfig. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 92 S. ℳ 3.

Kitson, C. Herb. Applied strict counterpoint. New York, Oxford Press. 8°. IV, 100 p. figs. $ 1,50.

Konrath, Th. Mechanik, Akustik, Optik für Lehrer- und Lehrerinnen-Bildungsanstalten. Wien, Hölder.

Leavitt, Helen S. Practical lesson plans in harmony. Boston, Ginn. quer 8°. V, 101 p. 60 c.

Lindo, Algernon H. The art of accompanying. New York, Schirmer. 8°. XII, 109 p. $ 1,25.

Louis, Rudolf u. Ludwig Thuille. Harmonielehre. 5. unveränd. Aufl. Stuttgart, Grüninger. 8°. XV, 426 S. ℳ 6,50.

Lutz-Huszágh, N. Musikal. Aufgabenbuch. Leipzig, Jost. 8°. ℳ 0,60.

Mackie-Beyer, W. H. The orchestra leader's guide. Philadelphia, Pepper & Son. 8°. 50 p. il. $ 1.

Mathews, Blanche Dingley—. Conversation lessons for the beginner in music, presenting rhythm, melody, harmony and notation. Cincinnati ('15), J. Church Co. 8°. 60 p. il. $ 1.

McCoy, W. J. Cumulative harmony. Boston, Ginn. 8°. VIII, 300 p. figs. $ 1,50.

Miller, Dayton Clarence. The science of musical sounds. New York, Macmillan. 8°. VIII, 286 p., il., diagrs. $ 2,50.

Morley, Francke Cullis. A handbook for music teachers, schools, choirs, choral classes,

containing the necessary theoretical instruction for instrumental and vocal teaching; including a short and concise treatise on the elements of music, with 60 definitions; and a brief historical sketch of notations and voices. Philadelphia, E. W. Miller Co. 8°. 20 p. il. 25 c.

Oettingen, A[rthur] v.* Die Grundlage der Musikwissenschaft und das duale Reininstrument. Mit 2 Separattafeln u. 86 Tafeln im Text. (Abhandlungen der Kgl. sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften. Mathematisch-physische Klasse. 34. Bd Nr. 2) Leipzig, Teubner. Lex. 8°. XV u. S. 155—361. ℳ 8.

Parker, Horatio W., O. McConathy, E. B. Birge and **W. O. Miessner.** Progressive music series: Bk. 4. Boston, Silver, Burdett. 4°. 224 p. 60 c. [Dasselbe.] Teachers' manual for Bks. 2, 3. Ebenda. 4°. 320; 328 p. Je $ 1.

Parsons, Georgia Frances B. Ch. Constructive harmony; a treatise on chord construction, chord relationship and musical acoustics. Chicago, Gamble Hinged Music Co. 8°. 62 p. il. music diagrs. $ 3. [Dieselbe.] Revolving chart for use with Constructive harmony. Ebenda. 8°. $ 1,50.

Paul, Ernst. Musiklehre in Erläuterungen, Beispielen und Aufgaben. 1 Tl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VI, 84 S. ℳ 2.

Pieper, Karl. Praktischer Leitfaden zur Modulationslehre. Die Schwierigkeiten der Enharmonik und Chromatik leicht faßlich dargestellt. Mit zahlr. Notenbeisp. u. Abb. Leipzig, Kahnt Nachf. gr. 8°. VII, 141 S. Kart. ℳ 3.

Polman, Theod. H. Eenvoudige en beknopte grondregels van de theorie der muziek ten gebruike bij het piano- of orgelspel. Amsterdam, Seyffardt's Muziekhandel. 8°. 15 p. f. 0,15.

Riemann, Hugo. Elementar-Schulbuch der Harmonielehre. 2. Aufl. Berlin, M. Hesse. gr. 8°. VIII, 192 S. ℳ 3,20.

Riemann, Hugo. Folkloristische Tonalitätsstudien s. Abschnitt IV.

Smith, Uselma Clarke. Keyboard harmony; a practical course for use in class or for self-instruction. Boston, Bost. Music Co. 8°. X, 87 p. $ 1,25.

Strieder, F. Die Schallgeschwindigkeit in Argon und ihre Beeinflussung durch Röntgenstrahlen. Diss. Marburg ('15). 8°. 31 S.

Thuille, Ludwig s. Louis, Rudolf.

Werner, R. Allgemeine Musiklehre. Ein Leitfaden für den Unterricht in Präparanden-Anstalten und Musikschulen. 4. Aufl. Hannover (17), C. Meyer. 8°. 95 S. Geb. ℳ 1,35.

Williams, L. Henderson. Musical construction. („Strad" handbooks.) New York ('14), Scribner. 8°. 126 p. 40 c.

Wilson, Dan. Houghtaling. Harmony; for the use of piano, violin, vocal and orchestral students. Portland, Ore [The author.] 8°. 16 p. 50 c.

Wilson, Harold A. Experimental physics; a textbook of mechanics, heat, sound and light. New York ('15), Putnam. 8°. VIII, 405 p. diagrs. $ 2,50.

Zimmer, Frdr. Elementar-Musiklehre. Enth. das Wissensnötige für jeden Musiktreibenden. Neu hrsg. von Gust. Hecht. 1. Heft. Berlin-Lichterfelde, Vieweg.

1. Tonlehre. Rhythmik. Allgemeine Akkordlehre. Nebst Aufgabenheft zur Akkordlehre. 75. und 76. Tausend. 8°. 102 S. Geb. ℳ 1,20.

VII.

Besondere Musiklehre: Gesang.

Liturgik. Kirchen-, Kunst- und Schulgesang. Sprache.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Averkamp, Ant. Uit mijn practijk. Wenken en raadgevingen bij het onderwijs en de studie van den solozang. Groningen, Den Haag, J. B. Wolters' Uitgevers-maatschappij. 8°. VIII. 140 p. f. 1,75.

Boepple, P. Den musikaliska begåvningens element („Die Elemente der Musikalität"). Preparationer för sångundervisningen i skolorna utarb. efter Jaques-Dalcroze-metodens grundsatser. Översättning av C. Lambère. Stockholm, A.-B. Nordiska Musikförlaget. X+68 sid. 8°. Kr. 1,75.

Bratt, G. W. Talröstens fysiologi ur pedagogisk synpunkt. Populära föreläsningar . . . 2:a omarbetade uppl. Stockholm, Ivar Hæggströms Bokförlags A. B. i distribution. 8°. 104 S. Kr. 2,75.

Brouillet, G. Antoine. Science in vocal tone production. Boston, Bost. Text Bk. Co. 8°. XVI, 176 p. il. $ 1,35.

Deagan, J. Calhoun. Fundamentals in tone production; good and bad quality of musical tones proved by mathematics. [Chicago, The author.] 8°. 15 p. il. music. gratis.

Eisenring, Georg. Der Gesangunterricht in der Volksschule. Ein method. Handbüchlein für werdende u. fertige Lehrer u. Erzieher. Zürich, Füssli. 8°. 109 S. Geb. ℳ 2,40.

Falcke, Gebr.* Einheitliche Präparationen für den gesamten Religions-Unterricht in 7 Teilen. Halle, Schroedel. gr. 8°.

5. Lehrbuch des evangel. Kirchenliedes. Ausgewählte Kirchenlieder im Anschluß an biblische Lebensbilder, Schriftworte und Dichterbiographien mit besond. Berücks. geistl. Lieder neuerer und neuester Zeit in darstell. Form ausführlich bearb. von F. Falcke. Mit einem Anhang, enth. Übersicht über die Geschichte des Kirchenliedes, Dichterbiographien und Lehrbeispiele. 3. umgearb. und erw. Aufl. XVI, 408 S. ℳ 4,50.

Fellows, T. Harris. The art of singing; a textbook for young singers. [2 d. ed.] New York, Luckhardt & Belder. 8°. 56 p. por. 50 c.

Greiner, Herm. Kirchenbuch für evangelisch-protest. Gemeinden. Unter besond. Berücks. der liturg. Überlieferung in der badischen Landeskirche .... Hrsg. von der evangel. Konferenz in Baden. Leipzig ('15), Deichert. Lex. 8°. XVIII, 422 S. ℳ 10.

Hartmann, Ph. Repertorium Rituum. Übersichtl. Zusammenstellung der wichtigsten Ritualvorschriften f. die priesterl. Funktionen. 13., verb. Aufl. Paderborn, Schöningh. gr. 8°. XVI, 850 S. ℳ 12.

Herwegen, Ildesons. Das Kunstprinzip der Liturgie. Paderborn, Junfermannsche Buchh. kl. 8°. 47 S. ℳ 0,60.

Holmberg, O. Lärokurs i skolsång för Folkskoleseminarier. (Teoretisk del.) Stockholm, Norstedt & Söner. 8°. 191 S. Kr. 2,75.

Howard, W. Lee, M. D. Breathe and be well. New York, Clode. 8°. VI, 160 p. $ 1.

Kehrer, Jodoc. Die Kunst d. Präludierens s. Abschnitt IV unter Sammlg. „Kirchenmusik".

Kempff, Suchsdorf und Bruns. Stoffverteilungsplan f. Gesang nach d. Bestimmungen des Ministerial-Erlasses vom 10. I. 1914. Ersatz des Gesanglehrplans in den Lehr- u. Stoffverteilungsplänen für ein- u. mehrklass. Volksschulen dieser Verf. vom J. 1913. Breslau, Hirt. 33×21 cm. S. 233, 233a u. b. u. S. 234—246. ℳ 0,80.

Killermann, Seb. Stimme und Sprache, ihre Entstehung, Ausbildung und Behandlung für Sänger und Redner gemeinverständlich dargestellt. 2., verb. Aufl. Regensburg, ('14!), Pustet. kl. 8°. ℳ 1,20.

Knecht, Frdr. Singlese-Unterricht. Mit einem Vorspiel: Lehre und Werktat. Neuwied, Heusers Verlag. 8°. 52 S. ℳ 1,20.

Koenders, A. J. Volkshandboek der liturgie. Nijmegen, Malmberg. gr. 8°. XIV, 419 p. f. 1,50.

Kühnhold, C. Kurzgefaßte Ton- und Stimmbildungslehre für höhere Mädchenschulen und Lyzeen, nach den neuen preuß. Bestimmungen bearb. 2. verbess. Aufl. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. kl. 8°. ℳ 0,70.

Langanki, Hugo. Die technischen Gesangsübungen in der Volksschule nebst einem ausführlichen Lehrgang für ihre prakt. Durchführung. Ratgeber für einen planmäßigen Unterricht gemäß dem Ministerial-Erlaß vom 10. 1. 1914 zum Gebrauche neben dem jeweils eingeführten Schulliederbuche. Breslau, Hirt. 8°. 112 S. ℳ 1,90.

Leipold, Bruno. Kurze Einführung in Theorie und Praxis der Musik besonders der geistl. Chormusik. Ein Abecedarium für christl. Dirigenten und Sänger. Pforzheim, Evangel. Buchh. A. Zutavern. 8°. 22 S. ℳ 0,30.

Löbmann, H. Volkslied und musikalische Volkserziehung s. Abschnitt IX.

Lutz, Hugo. Auszug aus: „Theoret.-prakt. Gesangslehre und Chor-Normalgesangsschule f. jugendl. Stimmen mit besond. Berücksicht. der Sprach-, Ton- und Stimmbildung" in method. Folge für Lehrerseminarien, Lehrervorseminarien, höhere Schulen ... u. Musikschulen, für Gesangslehrer und das Privatstudium. Op. 54. (Ausg. B: Schülerausg.) 2. Aufl. Regensburg, Coppenrath. gr. 8°. XII, 267 S. und 16 Tafeln. Geb. ℳ 3.

Mayer, E. Die Dichter der für die pfälz. Schulen vorgeschriebenen Gesangbuchlieder. 2. völlig neu bearb. Aufl. verm. durch method. Winke für Behandlung von Liedern u. Psalmen. Kaiserslautern ('17), E. Crusius. 8°. 61 S. ℳ 0,70.

Mercer, Alfr. Browne. The Ethiopic liturgy; its sources, development, and present form. The Hale lectures 1914—15. Milwaukee ('15), Young Churchman. 8°. XVI, 487 p. $ 1,50.

Meyer-Sanden, Willy. Wie bilde ich meine Stimme aus? Beiträge zu einer Stimmbildungslehre. Chemnitz, Berlinicke. 8°. 47 S. ℳ 1,50.

Mohaupt, Franz. Aus meinen Gesangsstunden. Zugleich Anleitung zum Gebrauche der Neuauflagen des „Vaterländ. Liederbuches". Reichenberg, P. Sollors Nachf. 8°. 108 S. ℳ 1,40.

Munro, Harry. Voice, its origin and divine nature. New York, The author. 16°. 67 p. por. $ 1.

1917 und der deutsche evangel. Kirchengesang. Zur Vorbereitg. auf das Reformationsjubiläum in liturg. u. kirchenmusikal. Hinsicht hrsg. von dem evangel. Kirchengesangverein für Deutschland. Referate und Aussprache bei der Sitzg. des Zentralausschusses in Eisenach am 5. VII. 1916. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. 19 S. ℳ 0,25.

[S.-A. a. d. Korrespondenzblatt des Ev. K.-G.-V. f. D. Jahrg. 1916.]

Nodermann, P. & Fr. Wulff. Et nytt uppslag i psalmboks- och koralfrågan. Lund, Sydsvenska bok- och musikförlaget. 64 S. Kr. 1.

Odenthal, Lorenz. Begleitwort z. Lehrplan f. d. Gesangunterricht in den preuß. Volksschulen. Nach den ministeriellen Bestimmungen vom 10. I. 1914; im Anschluß an das vom Kölner Lehrerverein hrsg. Gesangbuch für Volksschulen bearb. Cöln, Du Mont-Schauberg. 8°. 35 S. ℳ 0,60.

Rausch, Frdr. Lauttafeln für den deutschen u. fremdsprachl. Unterricht nach den Grundsätzen d. Lautlehre. Zugleich ein Lehrmittel für den Schreiblese-, Gesang-, Redekunst-, Taubstummen- und heilpädagog. Unterricht. Handausg. 26 Abb. mit vielen Übungsbeisp. 3. verm. Aufl. Marburg, Elwertsche Verlh. 16°. 22 Tafeln in Umschlag. ℳ 2.

Reinecke, W. Praktische Übungen zur Gewinnung d. Gesangsmeisterschaft, auf Grundlage des Einregisters wissenschaftl. erklärt. Für Redner, Gesanglehrer, Schauspieler u. Sänger. Leipzig, Leuckart. 8°. ℳ 1,20.

Ritter, M. Methodik des Gesangunterrichts. Für Lehrerbildungsanstalten und die Hand des Lehrers. Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. IV, 158 S. Kart. ℳ 2,80.

Roman catholic church. The sunday missal; for all the Sundays and the principal feasts of the year; with indrod. notes ... by F. H. Lasance. New York, Benziger. kl. 8°. 675 p. 75 c.

Sandberg, Axel. Empirische Gesangschule in Dialogform für Lernende und Lehrende. Populär-wissenschaftliche Untersuchungen über die Naturgesetze für die Funktion der Stimme. I. Teil: Frauenstimmen. Cöln, Sandberg. (Leipzig, N. Simrock in Komm.) ℳ 6.

Sandberg, Axel. Eine natürliche und vernünftige Tonbildungslehre für Sänger und Sängerinnen. Nach dem Schwedischen des Fritz Arlberg. Cöln, Sandberg. (Leipzig, Simrock in Komm.) ℳ 1,50.

Scheidemantel, Karl. Stimmbildung. 5., veränd. Aufl. (Breitkopf & H.s Musikbücher.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 80 S. ℳ 1,50.

Schreiber, Ulrich. Ton- und Stimmbildung als Grundlage für den Schulgesangunterricht sowie zur Einführung in den Kunstgesang. Mit 19 Abbildgn. München ('17), C. H. Beck. gr. 8°. VI, 93 S. Geb. ℳ 2,25.

Schulte, Adalb. Die Hymnen des Breviers nebst den Sequenzen des Missale übers. u. kurz erklärt. 3., durchges. Aufl. (Wissenschaftl. Handbibliothek. 1. Reihe. Theol. Lehrbücher. 17.) Paderborn, Schöningh. gr. 8°. XIII, 361 S. ℳ 6.

Simon, Frdr. Liturgische Handreichung für Kriegsandachten. Konitz, Schmolke. 8°. 43 S. ℳ 1.

Söderberg, J. Kyrka, psalm och sång. Några ord om församlingssångens betydelse för vår kyrka under gångna tider och nu. Visby, Norrbys bokh. 8°. 47 S. Kr. 0,75.

Veth, Johanna. De vorming der vrouwenstem. Handleiding met zangoefeningen. Groningen, Noordhoff. quer 4°. 48 S. f. 0,90.

Victorius ab Appeltern. Sacrae liturgiae promptuarium juxta recentissimas additiones et variationes in rubricis breviarii et ritualis romani. Tomus II et III. Brugis ('14), Carolus Beyaert. gr. 8°. II, 176+II, 224 p.

Walsh, J. The mass and vestments of the catholic church; liturgical, doctrinal, historical and archeological. New York, Benziger. 8°. XVIII, 479 p. $ 1,75.

Wiedermann, Frdr. Übungsheft z. Gesang-Unterricht. Ein Stufengang von Gesangübungen nach den Bestimmungen des Kgl. preuß. Kultusministeriums vom 10. I. 1914. Essen, Baedeker. kl. 8°. III, 45 S. ℳ 0,50.

Zureich, Franz. Theoretisch-praktische Chorgesang-Schule f. Männerstimmen mit besond. Berücksichtigung der Stimmbildung. Für Lehrer-Seminare und Oberklassen der Mittelschulen. 3. Aufl. Karlsruhe, Lang. Lex. 8°. VIII, 198 S. ℳ 5.

Zwior, Johs. Spirit. Einführung in die latein. Kirchensprache zum Gebrauch für Frauenklöster u. a. religiöse Genossensch., sowie für Organisten, Chorsänger usw. 2. u. 3., verm. Aufl. Freiburg i. B., Herder. kl. 8°. VIII, 127 S. ℳ 1,40.

VIII.

Besondere Musiklehre: Instrumente.

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Biehle, Johs.* Wesen, Wertung und liturg. Gebrauch der Glocken. Mit einer Innenansicht und 3 Kurvenbildern. Wittenberg, Ziemsen. gr. 8°. 32 S. ℳ 1.

Boyle, W. H. The art of pipe organ tuning; complete instructions for the novice by a professional pipe organ tuner. Syracuse, N. W., Salt City Tuning Sch. kl. 8°. 42 p. il. $ 2.

Diestel, Hans. Wie führe ich den Bogen auf der Geige? Die Bewegungs- und Strichfigur beim Spiel der Streichinstrumente, ihre Entstehung und Bedeutung. Eine ergänzende Abhandlung zu „Violintechnik u. Geigenbau“. 2. Aufl. Berlin, B. Siegel. 8°. ℳ 1.

Egidi, Arthur. Die Orgel in der Stadthalle zu Hannover. Erbaut vom Hoforgelbaumeister Adolf Hammer in Fa. Furtwängler & Hammer in Hannover. Erklärt von A. E. Mit 7 Autotypien, 5 Zeichnungen und einem großen Plan der Spieltischanlage. Berlin, Verlag „Melodia“. Lex. 8°. 20 S. ℳ 1.

Enschedé, J. W.* Nederlandsche huisorgels. (Overgedrukt uit „Oude Kunst“ Augustus 1916, No. 11.) 4°. 8 S.

Falke, Conrad. Von alten und neuen Geigen. Eine Studie. Zürich u. Leipzig, Rascher & Cie. 8°. 31 S. mit 2 Tafeln. ℳ 1.

Hand- und Finger-Turnen. Prakt. Selbsthilfe zur Beseitigung des Schreibkrampfes, Zitterns .... ungenüg. Fingerfertigkeit der Musiker, von Lähmungserscheinungen usw. Heppenheim, Malcomes. kl. 8°. 14 S. mit 12 Figuren. ℳ 0,90.

Hecht, Gust. Merkbüchlein für angehende evangel. Organisten. Prakt. Fingerzeige zur würdigen Ausübung des Amtes für alle, die sich auf den Organistenberuf vorbereiten. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. kl. 8°. 32 S. ℳ 0,60.

Heuermann-Hamilton, Anna. Keyboard harmony and transposition; a practical course of keyboard work for every piano and organ student. 3. vol. Chicago, C. F. Summy Co. 4°. 40 c.

Kullak, Adolph.* Die Ästhetik des Klavierspiels. 5., teilweise umgearb. und reich vermehrte Aufl. hrsg. v. Walter Niemann. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. gr. 8°. XVI, 374 S. ℳ 5.

Lamm-Natannsen, Marta. Die Entwicklung der pianistischen Anschlagskunst. Mit 13 Taf. Berlin, Jatho-Verlag. Kart. ℳ 4.

Moser, Andreas. Vom Vortrag. Zehn Aufsätze. (Sonderabdr. aus dem 3. Bande der Violinschule v. Jos. Joachim u. Andr. Moser.) Berlin, Simrock. ℳ 1,50.

Ritchie, Wallace. Chats with violinists; or how to overcome difficulties; containing important chapters on how to secure accuracy, general manipulation, the violin, its bow, its fittings, reading at sight and playing from memory, secrets explained, technical exercises, hand development, with 18 excellent finger gymnastics, useful hints; 4 photogr. ill. New York, Scribner. 8°. VII, 112 p. pls. $ 1.

Ruth-Sommer, Herm. Alte Musikinstrumente. Ein Leitfaden für Sammler. (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenhändler, Band 8.) Berlin, Rich. Carl Schmidt & Co. 200 S. mit 121 Abbildungen. Geb. ℳ 6.

Scharwenka, Xaver. Methodik des Klavierspiels s. Abschnitt VI, unter Handbücher der Musiklehre.

Schnée, Wold. Über Hand- und Arm-Behandlung und Träning. I. Die gesunde Hand und ihre Ausbildung. Für Künstler. II. Die kranke Hand: 1. Die überarbeitete Hand. — Spielkrankheiten ..... 2. Verletzungen von Hand und Arm .... 5. völlig umgearb. Aufl. Berlin, W. Schnée. 8°. 39 S. mit 1 Abb. ℳ 0,50.

Steinhausen, F. A.* Die Physiologie der Bogenführung auf den Streich-Instrumenten. 3. Aufl. Hrsg. v. Arnold Schering. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XVIII, 166 S. mit Fig. ℳ 5.

Tetzel, Eugen.* Das Problem der modernen Klaviertechnik. 2., umgearbeitete Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XV, 173 S. ℳ 5.

Zuth, Jos.* Das künstlerische Gitarrespiel. Pädagogische Studien. Leipzig, Hofmeister. Lex. 8°. 67 S. mit Fig. ℳ 3.

IX.

Ästhetik. Belletristik. Kritik. Psychologisches. Autorrechte.

Amersdorffer, Alexander. Der Krieg und die Kunst. Rede zur Feier des Allerhöchsten Geburtstags Sr. M. des Kaisers .... in der öffentlichen Sitzung der Kgl. Akademie der Künste. Berlin, Mittler & Sohn. gr. 8°. 13 S. ℳ 0,60.

Baerwald, Rich.* Zur Psychologie der Vorstellungstypen mit besonderer Berücksichtigung der motor. und musikal. Anlage. Auf Grund einer Umfrage der Psycholog. Gesellschaft zu Berlin bearb. (Schriften der Gesellschaft für psycholog. Forschung. 18. bis 20. Heft. 4. Sammlg.) Leipzig, Barth. gr. 8°. III, X, 444 S. ℳ 14.

Baeumler, A. Das Problem der Allgemeingültigkeit in Kants Ästhetik. Dissert. München ('14). 8°. 44 S.

Bekker, Paul.* Das deutsche Musikleben. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. 336 S. ℳ 6.

Busoni, Ferruccio. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. 2. erweit. Auflage. (Insel-Bücherei, Nr. 202). Leipzig, Insel-Verlag. 8°. 48 S. Geb. ℳ 0,60.

Cather, Katherine D. Boyhood stories of famous men; Titian, Chopin, A. del Sarto, Thorwaldsen, Mendelssohn, Mozart, Murillo, Stradivarius, G. Reni, Cl. Lorraine, Tintoretto, Rose Bonheur, „Tomboy of Bordeaux". New York, Century Co. 8°. X, 278 p. pls. $ 1,25.

Daninger, Josef G. Sage und Märchen im Musikdrama s. Abschnitt IV.

Däubler, Thdr. Der neue Standpunkt. Hellerau, Hellerauer Verl.

Engel, Alfred v. Beleuchtungseinrichtungen am Theater. Mit 53 Abb. Leipzig, Hachmeister & Thal. 31×24 cm. 19 S. ℳ 1,20.
[S.-A. a. d. Zeitschr.: Helios 1916.]

Fachbericht der schweizerischen Landesausstellung in Bern 1914. Zürich, Art. Institut Füssli. gr. 8°.
[Bd. 7 Darin: Gruppe 56. Literatur, Buchverlags-, Bibliothek- u. Zeitungswesen, Musik, Theater. Sektion A: Literatur, Buchverlags- u. Bibliothekwesen, Musik. Sektion B: Zeitungswesen — 116 S. ℳ 3,20.]

Fleischmann, W. Die Delikte gegen das literarische Urheberrecht. Dissert. Heidelberg. 8°. VII, 46 S.

Frings, W. Vom Musikalisch-Schönen im deutschen Volkslied. Dissert. Bonn ('15). 8°. 36 S.

Greiser, Wolfg. Das deutsche Kriegs- und Soldatenlied von seinen Anfängen bis zur Jetztzeit. (Vaterländische Abende ..... Hrsg. von Pottag. Heft 4.) Berlin, Union, Zweigniederlassung. gr. 8°. 19 S. ℳ 0,30.

Griffith, Helen Sherman. Letty at the conservatory. Philadelphia ('15), Penn. Pub. 8°. 319 p. il. 50 c.

Groag, Ernst. Der Klavierlehrer. Novelle. Wien ('17), Konegen. 8°. 156 S. ℳ 2,50.

Günther, F. Felix v. Weingartner. Eine Studie zur Psychologie der modernen Musik s. Abschnitt V, unter Weingartner.

Hagemann, Carl.* Moderne Bühnenkunst. 2. Bd.: Der Mime. Die Kunst des Schauspielers u. Opernsängers. 3. Aufl. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. 408 S. ℳ 6.

Hartmann, H. Kunst und Religion bei Wackenroder, Tieck und Solger. Dissert. Erlangen. 8°. IV, 63 S.

Hausegger, Siegm. v. Über nationale Kunst. Vortrag, geh. zur Aufführung der phantast. Symphonie von Berlioz am 20. XI. 1916. Hamburg, Seippel. 8°. 16 S. ℳ 0,50.

Heimann, B. Hegels ästhet. Anschauungen. T. 1. Die Psychologie des ästhet. Erlebens. Dissert. Straßburg. 8°. 83 S.

Herold, Wilh.* Unsere Kirchenkonzerte und die gottesdienstl. Aufgaben der Kirchenchöre. Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8°. 60 S. ℳ 1,20.

[Erw. S. A. a. d. Z.: Siona. 40. Jg.]

Hildebrand, Hans. Krieg und Kunst. München, Piper & Co. ℳ 8.

Hinsmann, F. Theaterelend und kein Ende? Der Theaterdirektor, Künstler, Leiter oder Unternehmer? Die Rechte und Pflichten des Theaterpublikums und Dezentralisation des Theaters. Ein Wort zur Einkehr und Umkehr. Saarbrücken, Clauß. 8°. III, 148 S. ℳ 3.

Hoefer, Edm. Erzählungen eines alten Tambours. 1. 2. (Hesses Volksbücherei. Nr. 1082, 1121.) Leipzig, Hesse & Becker. kl. 8°. Je 72 S. Je ℳ 0,25.

Home, Ethel. Music as a language; lecture for music students. New York, Oxford Univ. 8°. 82 p. $ 1,15.

Jahresbericht, Pädagogischer, vereinigt mit pädagog. Jahresschau f. d. J. 1914/15. In Gemeinschaft mit E. Altmann . . . hrsg. von E. Clausnitzer und P. Schlager. 67 Jahrg. Leipzig, Brandstetter. — Leipzig, Teubner. gr. 8°.

[Daraus: 4. Künstlerische und technische Unterrichtsfächer. S. 293—364. ℳ 1,20.]

Kleinecke, Rudolf. Musiker-Humor. Anekdoten und Geschichten von Künstlern und Bratlgeigern, von Hoftheatern u. Schmieren, von philharm. Konzerten und vom Fünfkreuzertanz. Gesammelt. Mit Original-Zeichngn. von Franz Wacik. Wien, Perles. 8°. III, 145 S. ℳ 1,80.

Kleyer, G. Kunsterziehung in der Schule. Progr. Memmingen. 8°. 17 S. m. 2 Taf.

Konijnenburg, W. A. van. De aesthetische idee. 's-Gravenhage, Mouton & Co. 8°. 283 S. m. Ill. Geb. f. 4,50.

Kubbe, Karl. Die Phantasie. (Frd. Manns pädagog. Magazin. 618. Heft.) Langensalza, Beyer & Söhne. 8°. 43 S. ℳ 0,70.

Lederer, Moritz. Förderung deutscher Theaterkultur. Leipzig, Xenien-Verlag. gr. 8°. 14 S. ℳ 0,50.

Lehm, Kurt. Über die Bedeutung der Freiübungen, der Musik und des Rhythmus im Hilfsschulturnen. (Beiträge zur Kinderforschung und Heilerziehung. Beihefte zur „Zeitschrift für Kinderforschung" Heft 130.) Langensalza, Beyer & Söhne. gr. 8°. 60 S. mit Fig. ℳ 1,20.

Löbmann, Hugo.* Volkslied und musikal. Volkserziehung. Ein Um- und Ausblick. Leipzig, Voigtländer. 8°. V, 149 S. ℳ 2.50.

Macpherson, Stewart. Education of the child; some thoughts and suggestions for teachers, parents and schools. Boston, Boston Music Co. 8°. 82 p. 80 c.

Müller-Freienfels, Rich. Das Denken und die Phantasie. Psycholog. Untersuchungen nebst Exkursen zur Psychopathologie, Aesthetik u. Erkenntnistheorie. Leipzig, Barth. gr. 8°. XII, 341 S. mit 1 Fig. ℳ 8.

Nietzsche, Frdr. Über Musik und Musiker. Eine Zusammenstellung aus seinen Werken von W. Nicolai. Leipzig, Xenien-Verlag. ℳ 3.

O'Donnell, Leo. The dead musician; and other poems. New York, Gomme. 8°. 126 p. $ 1.

Paulke, Karl. Musikalische Vespern. Ein Programmbuch. Entwürfe und Ausführgn. Mit einem Geleitwort vom Oberhofprediger D. Rahlwes-Meiningen. Hildburghausen, Gadow & Sohn. gr. 8°. VII, 159 S. m. Abb. ℳ 2.

Révész, Géza.* Erwin Nyiregyházi. Psycholog. Analyse eines musikalisch hervorrag. Kindes. Leipzig, Veit & Co. gr. 8°. X, 148 S. m. Notenbeisp. u. 4 Fig. im Text. ℳ 6.

Robertson, G. S. The law of copyright. Suppl. to december 31, 1915. Oxford, Clarendon Press. 8°. 5 s.

Roetschi, R. Der ästhetische Genuß des Komischen. Dissert. Bern ('15). 8°. 48 S.

Schlemüller, Hugo. Wie bekomme ich Konzert-Engagements? 6 Lieferungen. Frankfurt a. M. Schlemüller. Je ℳ 2.

Schnaß, F. Die Grundlagen der Hartmannschen Ästhetik. Dissert. Gießen ('14). 8°. 95 S.

Seelig, Ludw. Krieg und Theater. Mannheim (Rupprechtstr. 10), Allgem. deutscher Chorsängerverband. gr. 8°. 73 S. mit 1 Tab. ℳ 1.

Segal, Jakob. Über das Vorstellen von Objekten und Situationen. Ein Beitrag zur Psychologie der Phantasie. Eine experimentelle Untersuchg. (Münchener Studien zur Psychologie und Philosophie, hrsg. von O. Külpe u. Karl Bühler. Heft 4). Stuttgart, Spemann. gr. 8°. IV u. S. 297—495. ℳ 6.

Seidel, Heinr. Die Musik der armen Leute u. a. Vorträge. 4. Aufl. Stuttgart, Cottasche Buchh. Nachf. 8°. 48 S. u. Notenbeil. VI S. ℳ 0,50.

Stumpfoll, Karl. Kunsterziehung in der Dorfschule. (Schaffende Arbeit und Kunst in der Schule. Beihefte Nr. 66). Leipzig, Schulwissenschaftl. Verlag A. Haase. gr. 8°. 28 S. m. Abb. ℳ 0,60.

Vachon, Marius. La guerre artistique de demain avec l'Allemagne. Organisation de la victoire. Paris, Payot & Cie. fr. 3,50.

Vechten, Carl van. Music and bad manners. New York, A. Knopf. 8°. 243 p. Geb. $ 1,50.

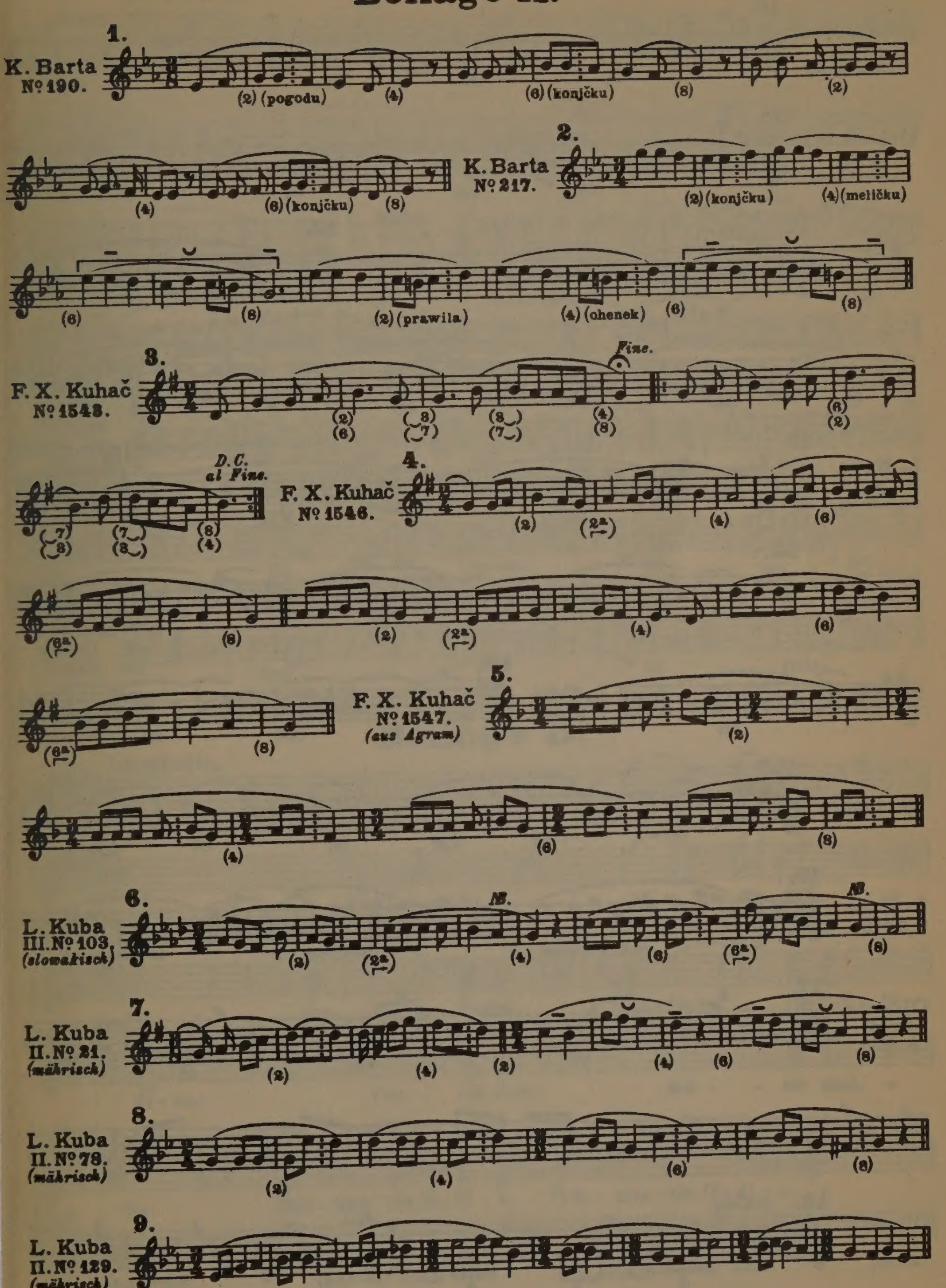
Weyrich, Edgar. Das Völkerringen im Spiegel des Kaiserliedes. Eine Deutung von Österreichs Hochgesang. (Ruhmeshalle Österreichs. Patriot. Jugend- u. Volksbildungswerk. Hrsg. von Anton Herget. 2. Abt. Schwarzgelbe Bändchen. 5. Bd.) Leipzig, A. Haase. kl. 8°. 80 S. m 5. Abb. Geb. ℳ 0,85.

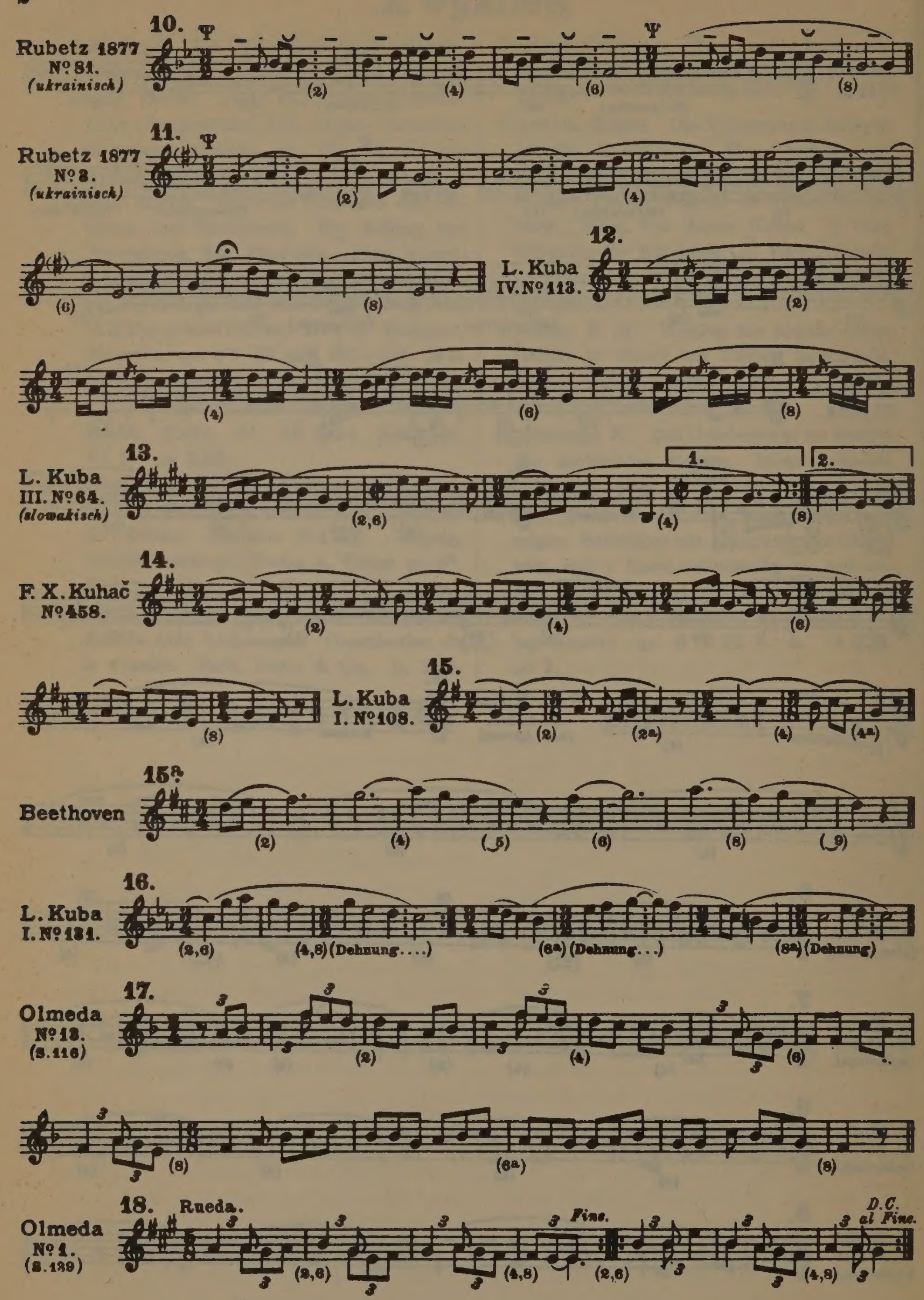
Wickes, E. M. Writing the popular song; introd. by Harry von Tilzer. Springfield, Home Correspondence Sch. 8°. XIX, 181 p. $ 1,25.

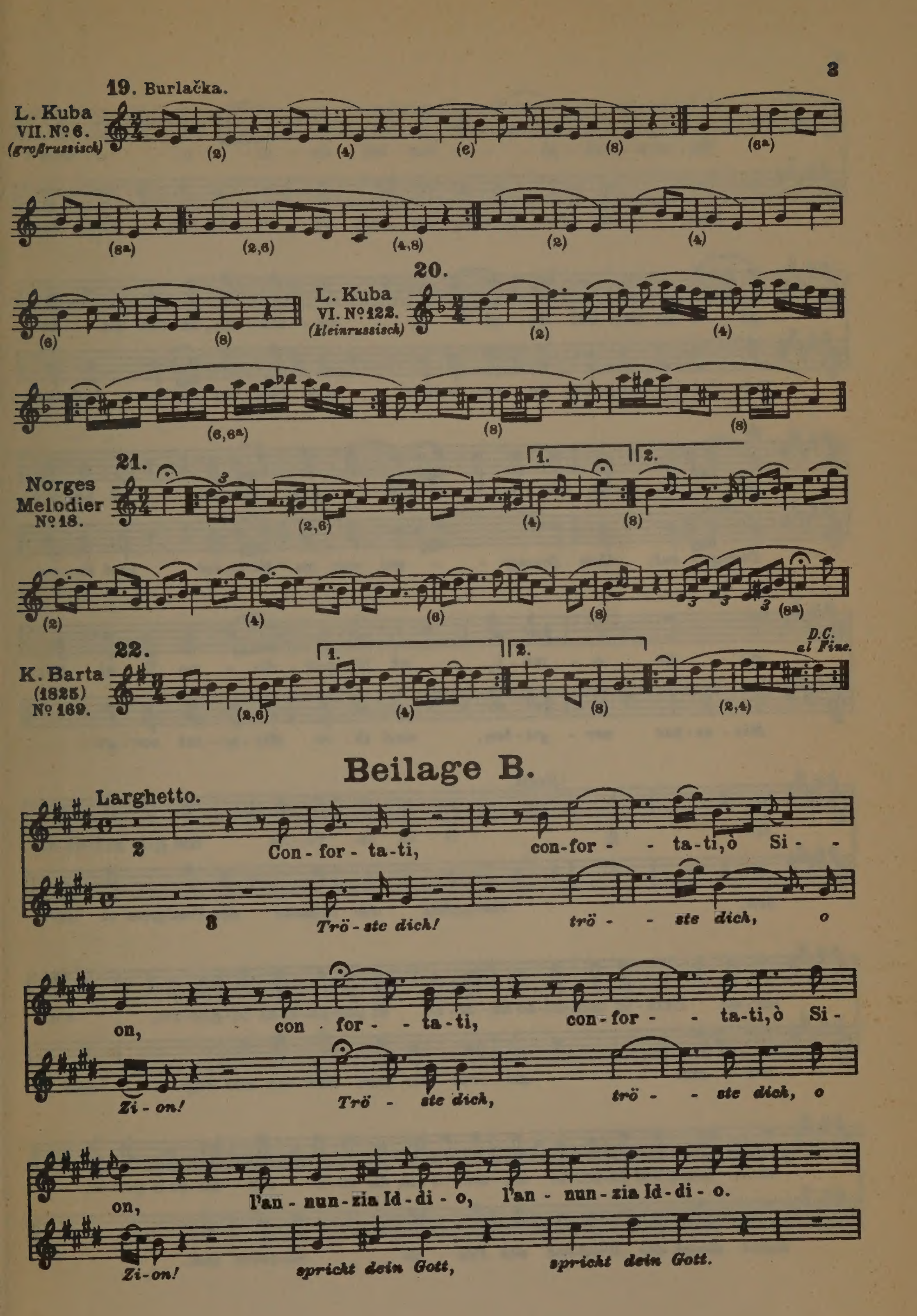
Wollbrück, W. Das Urheberrecht im System der subjektiven Rechte. Dissert. Greifswald ('15). 8°. 72 S.

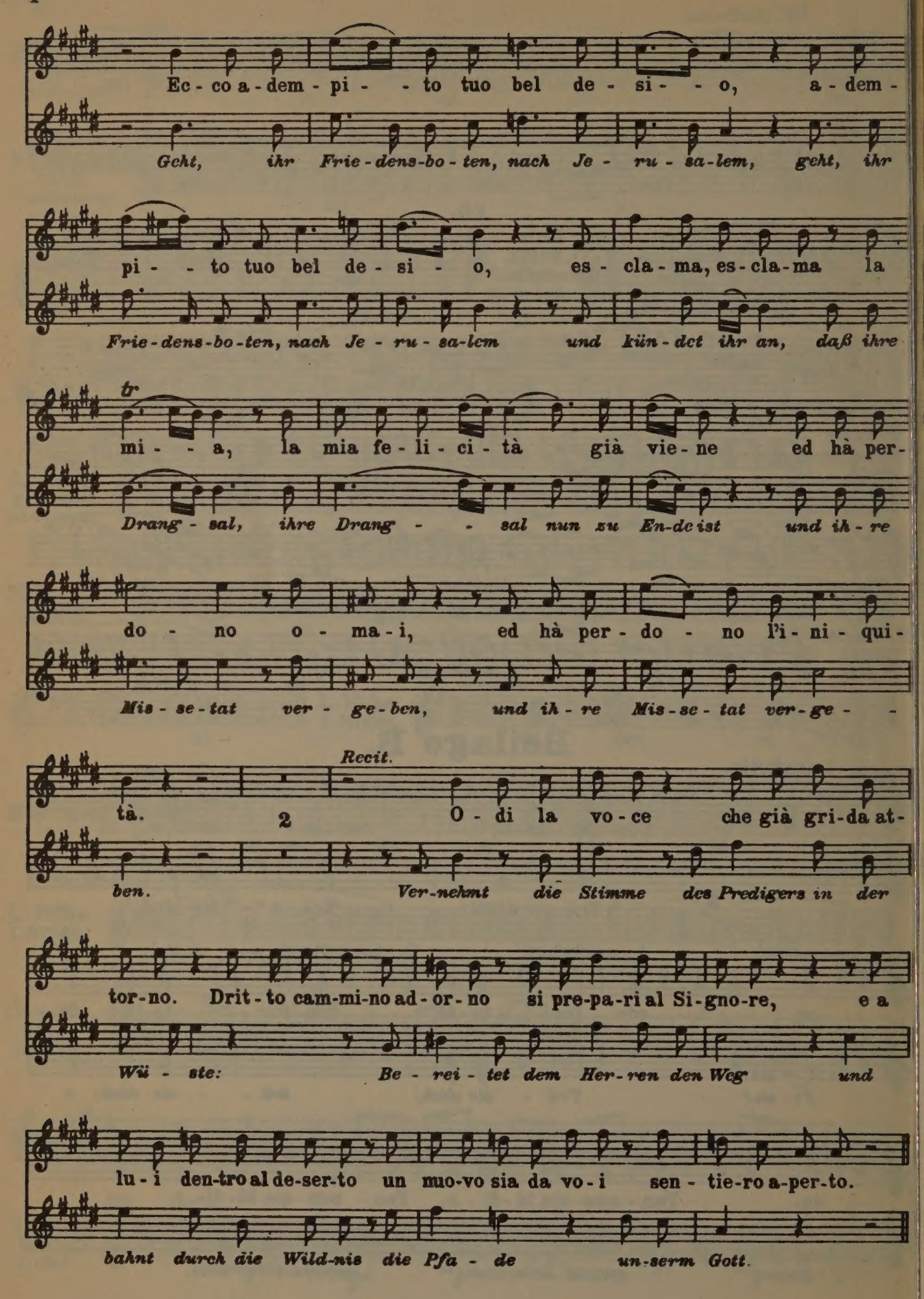
Zichy, Géza Graf. Das Buch des Einarmigen. Ratschläge zur Aneignung der Fähigkeit, mit 1 Hand selbständig zu werden. Mit einem Vorwort von Frhrn. v. Eiselsberg. 5. Aufl. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. gr. 8°. 36 S. m. 14 Taf. ℳ 2.

Beilage A.


1.
K. Barta
Nº 190.
(2) (pogodu)
(4)
(6) (konjčku)
(8)
(2)
(4)
(6) (konjčku)
(8)
2.
K. Barta
Nº 217.
(2) (konjčku)
(4) (meličku)
(6)
(8)
(2) (prawila)
(4) (ohenek)
(6)
(8)
3.
F. X. Kuhač
Nº 1543.
Fine.
D.C. al Fine.
4.
F. X. Kuhač
Nº 1546.
5.
F. X. Kuhač
Nº 1547.
(aus Agram)
6.
L. Kuba
III. Nº 103.
(slowakisch)
NB.
7.
L. Kuba
II. Nº 21.
(mährisch)
8.
L. Kuba
II. Nº 78.
(mährisch)
9.
L. Kuba
II. Nº 129.
(mährisch)


10.
Rubetz 1877
Nº 31.
(ukrainisch)
(2)
(4)
(6)
(8)
11.
Rubetz 1877
Nº 3.
(ukrainisch)
(2)
(4)
(6)
(8)
12.
L. Kuba
IV. Nº 113.
(2)
(4)
(6)
(8)
13.
L. Kuba
III. Nº 64.
(slowakisch)
(2,6)
(4)
(8)
1.
2.
14.
F. X. Kuhač
Nº 458.
(2)
(4)
(6)
(8)
15.
L. Kuba
I. Nº 108.
(2)
(2a)
(4)
(4a)
15a.
Beethoven
(2)
(4)
(5)
(6)
(8)
(9)
16.
L. Kuba
I. Nº 131.
(2,6)
(4,8) (Dehnung....)
(6a) (Dehnung...)
(8a) (Dehnung)
17.
Olmeda
Nº 13.
(S. 116)
(2)
(4)
(6)
(8)
(6a)
(8)
18.
Rueda.
Olmeda
Nº 1.
(S. 139)
(2,6)
(4,8)
Fine.
(2,6)
(4,8)
D.C.
al Fine.


19. Burlačka.
L. Kuba VII. № 6. (großrussisch)
20.
L. Kuba VI. № 122. (kleinrussisch)
21.
Norges Melodier № 18.
22.
K. Barta (1825) № 169.
D.C. al Fine.
Beilage B.
Larghetto.
Con - for - ta - ti, con - for - - ta - ti, ò Si - - on, con - for - - ta - ti, con - for - - ta - ti, ò Si - on, l'an - nun - zia Id - di - o, l'an - nun - zia Id - di - o.
Trö - ste dich! trö - - ste dich, o Zi - on! Trö - ste dich, trö - - ste dich, o Zi - on! spricht dein Gott, spricht dein Gott.


Ec - co a - dem - pi - - to tuo bel de - si - - o, a - dem -
Geht, ihr Frie - dens-bo - ten, nach Je - ru - sa-lem, geht, ihr
pi - - to tuo bel de - si - o, es - cla - ma, es - cla - ma la
Frie - dens - bo - ten, nach Je - ru - sa-lem und kün - det ihr an, daß ihre
mi - - a, la mia fe - li - ci - tà già vie - ne ed hà per-
Drang - sal, ihre Drang - - sal nun zu En-de ist und ih - re
do - no o - ma - i, ed hà per - do - no l'i - ni - qui -
Mis - se - tat ver - ge - ben, und ih - re Mis - se - tat ver - ge - -
Recit.
tà. 2 O - di la vo - ce che già gri - da at -
ben. Ver - nehmt die Stimme des Predigers in der
tor - no. Drit - to cam-mi-no ad - or - no si pre-pa-ri al Si-gno-re, e a
Wü - ste: Be - rei - tet dem Her - ren den Weg und
lu - i den-tro al de-ser-to un nuo-vo sia da vo - i sen - tie-ro a-per-to.
bahnt durch die Wild-nis die Pfa - de un-serm Gott.